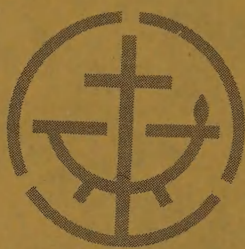


School of Theology at Claremont



1001 1411638

DS
42
A4
v.23
pt.4



Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
California

Der Alte Orient
Gemeinverständliche Darstellungen
herausgegeben von der
and Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft (E. B.) 4. Heft

Grundlagen
der
ägyptischen Rundbildnerei
und ihre Verwandtschaft
mit denen der Flachbildnerei

Von
Heinrich Schäfer

Mit 10 Abbildungen



Leipzig
J. E. Hinrichs'sche Buchhandlung
1923

Die Vorderasiatisch-Ägyptische Gesellschaft (E. V.)

mit dem Sitz in Berlin

bezweckt die Förderung der vorderasiatischen und ägyptischen Studien auf Grund der Denkmäler. Sie gibt wissenschaftliche Arbeiten ihrer Mitglieder in zwanglosen Hefen als „Mitteilungen der Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft“ und gemeinverständliche Darstellungen unter dem Titel „Der Alte Orient“ heraus. Ferner will die Gesellschaft die Beschaffung neuen Materials anregen und unterstützen.

Der jährliche Mindest-Mitgliedsbeitrag beträgt für Deutschland, vorbehaltlich etwa notwendig werdender Nachzahlungen, 1000 Mark, wofür die „Mitteilungen“ oder „Der alte Orient“ geliefert werden. Mitglieder im Ausland zahlen vom 1. Januar 1922 ab den Beitrag in der Währung ihres Landes = 12,50 Franken (Frankreich, Belgien, Schweiz), 12,50 Lire (Italien), $\frac{1}{2}$ £ (England und Kolonien), $\frac{1}{2}$ £ E (Ägypten und Palästina), 2 $\frac{1}{2}$ \$ (Amerika), 9 nord. Kronen (Schweden-Norwegen, Dänemark), 6 holländ. Gulden (Niederlande), 12 tschech. Kronen (Tschechoslowakei), 12 Dinar (Jugoslawien), 12 Lei (Rumänien), 10 finn. Mark (Finnland). Die Mitglieder im Inland, wie auch besonders die im Ausland, sind gebeten, sich mit einem höheren Betrag einzufächeln. Aufnahme als Mitglied erfolgt durch den Vorstand auf Anmeldung beim Schriftführer. — Zahlung der Beiträge hat im Januar auf das Postcheckkonto der Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft, E. V., Leipzig (Postcheckkonto Leipzig Nr. 67955) oder auf das Bankkonto der Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft bei der Allgem. Deutschen Creditanstalt in Leipzig zu erfolgen. Die Mitglieder im Ausland können folgende Postcheckkonten der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung benutzen: Dänemark: Kopenhagen 4934; Holland: Haag 105 178; Österreich: Wien 105 019; Schweiz: Basel V 6377; Tschechoslowakei: Prag 79864. Alle anderen Zahlungen von Auslandsmitgliedern werden durch Bankscheck in ausländischer Währung ausgestellt auf die J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung in Leipzig oder durch Einfindung von ausländischem Gelde (Banknoten und Briefmarken) in eingeschriebenem Brief (nicht durch Postüberweisung) erbeten.

Der Vorstand besteht z. Zt. aus: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. F. von Luschan, Ehrenvorsitzender, Berlin-Südende, Dehlertstr. 26; Geh. Rat Prof. Dr. C. Sellin, 1. Vorsitzender, Spandau, Johannesstift; Prof. Dr. H. Schäfer, 2. Vorsitzender, Berlin-Steglitz, Im Gartenheim 3; Prof. Dr. M. Sobernheim, Schriftführer, Charlottenburg, Steinplatz 2; Prof. Dr. D. Weber, Berlin-Steglitz, Grunewaldstr. 7; Prof. Dr. G. Roeder, Hildesheim, Mozartstr. 20; Dr. G. Hahn, Berlin, Tiergartenstr. 21; Prof. D. Dr. A. Jeremias, Leipzig, Schreiberstr. 5; Geh. Hofrat Prof. Dr. F. Hommel, München, Leopoldstr. 114; Geh. Hofrat Prof. Dr. H. Zimmern, Leipzig, Ritterstr. 16–22. — Herausgeber der „Mitteilungen“: Prof. Dr. D. Weber, Berlin-Steglitz, Grunewaldstr. 7, des „Alten Orient“: Derjelbe und D. Dr. Alfr. Jeremias, Leipzig, Schreiberstr. 5. — Ägyptologische Arbeiten werden von Prof. Dr. H. Schäfer, Berlin-Steglitz, Im Gartenheim 3, begutachtet.

Vom „Alten Orient“ sind bisher folgende Hefte erschienen:

- Billerbeck, Ab.:** Der Festungsbau im alten Orient. 2. Aufl. (32 S. m. 15 Abb.) [1, 4] Gs. 0,6
Braundenburg, G.: Phrygien und seine Stellung im Kleinasien. Kulturkreis. (31 S. m. 15 Abb.) [9, 2] Gs. 0,6
Delitsch, Fr.: Murbanipal u. die assyrische Kultur seiner Zeit. (44 S. m. 17 Abb.) [11, 1] Gs. 0,6
Grapow, H.: Vergleiche u. andere bildliche Ausdrücke im Ägyptischen. (39 S.) [21, 1/2] Gs. 1,2
Greifmann, Hugo: Tod und Auferstehung des Osiris. (40 S. m. 9 Abb.) [23, 3] Gs. 1,35
Hunger, Joh.: Heerwesen und Kriegsführung der Ägypter auf der Höhe ihrer Macht. (40 S. m. 9 Abb.) [12, 4] Gs. 0,6
Käling, Georg: Der Zagros u. seine Völker. Eine archäologisch-ethnographische Skizze. (66 S. m. 3 Kartenlitzgen u. 33 Abb.) [9, 3/4] Gs. 1,2

- Jeremias, Alfr.:** Hölle und Paradies bei den Babyloniern. 2., verb. u. erw. Aufl. Unter Berücksicht. der bibl. Parallelen u. m. Verz. der Bibeldstellen. (44 S. m. 10 Abb.) [1, 3] Gs. 0,6
Jeremias, Christl.: Die Vergöttlichung der babylonisch-assyrischen Könige. (26 S. m. 6 Abb. im Text u. auf 4 Taf.) [19, 3/4] Gs. 1,2
Klauber, Ernst: Keilschriftbriefe. Staat und Gesellschaft in der babylonisch-assyrischen Briefliteratur. (32 S. m. 1 Abb.) [12, 2] Gs. 0,6
Klinge, Th.: Die Hytier. Geschichte und Inschriften. (32 S. m. 5 Abb. u. Rärtchen.) [11, 2] Gs. 0,6
 — Der Mithrakult. Anfänge, Entwicklungsge-
 schichte, Denkmäler. (32 S. m. 7 Abb.) [12, 3] Gs. 0,6

Grundlagen
" der
ägyptischen Rundbildnerei
und ihre Verwandtschaft
mit denen der Flachbildnerei

DS
42
A4
v. 23
Pl. 4

Von

Heinrich Schäfer

Mit 10 Abbildungen



Leipzig
J. E. Hinrichs'sche Buchhandlung
1923

Der Alte Orient

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatisch-Ägyptischen Gesellschaft

23. Band, Heft 4

(= 23. Jahrgang, Heft 4)

Wegen der vielfach erweiterten Neudrucke empfiehlt es sich, stets nach Jahrgang, bezw. Band, Heft, Auflage und Seitenzahl zu zitieren, also z. B. AO. 23,4², S. 15.

Printed in Germany

Vorwort.

Den Inhalt dieses Heftes habe ich im Winter 1922 zu 1923 mehrmals, immer wieder überprüfend, in Vorträgen behandelt. Dabei ist mir oft der Wunsch geäußert worden, ihn gedruckt zu sehen. In knapper Fassung ist er in der Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde Band 58 erschienen. Die dort gewählte Form ist aber unmittelbar als Ergänzung zu meinem Buche Von Ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst, Leipzig, J. C. Hinrichs 1922, gedacht, das ich ja in den Händen jedes Lesers jener Fachzeitschrift voraussetzen muß. Hier gebe ich ihn in einem weiteren Rahmen und so, daß er, wie ich glaube, ohne jede Vorkenntnisse verständlich ist. Doch habe ich durch zahlreiche Verweise dafür gesorgt, daß der Leser leicht die Verbindung mit dem Buche finde.

Das jetzt heraufkommende Geschlecht pflegt sich entsetzt abzuwenden, wenn ihm, wie es hier geschieht, zugemutet wird, auf Kunstwerke auch den Verstand anzuwenden. Und doch ist ihm das nicht zu ersparen. Wenigstens sind die Dinge, die ich behandle, schlechthin nur dem Denken zugänglich und bleiben dem Gefühl notwendig verschlossen. An diesen Fragen aber sich vorbeizudrücken geht nicht an. Sie fordern Antwort, grade zur Klärung des Kunstgenusses. Und man braucht sich nicht zu sorgen. Wenn nur die Untersuchung jedem der beiden sein Recht läßt, ist nicht zu befürchten, daß der Verstand das Gefühl erdöde. Im Gegenteil: Ist die Grenze sauber gezogen und vor Übergriffen gesichert, so kann in engem Verkehr jedes auf seinem Felde desto reiner und stärker die ihm eigenen Kräfte entfalten.

Das, worauf es mir hier vor allem ankommt, die innere Einheit des vorstelligen Zeichnens und des richtungsgeraden Rundbildens, wird der Leser schon auf S. 35 meines genannten Buches ausgesprochen finden. Und doch dürfte ich die Erkenntnis noch nicht für

die Zeit in Anspruch nehmen, wo ich jene Stelle niederschrieb. Es ist ein eigentümliches Beispiel für den auch in der Wissenschaft nicht seltenen Vorgang, daß, wenn die Gedanken in einen bestimmten Flußzustand gekommen sind, sie sich in uns zu festen Ergebnissen zusammenballen und formen, ohne daß der prüfende Verstand klar ist über das, was da geschehen und entstanden ist. Solche Eingebungen können äußerst anregend sein, als wissenschaftliche Erkenntnis dürfen sie aber erst gelten, wenn durch eigene oder fremde Beweisarbeit der stützende Unterbau geliefert ist. Diesen Unterbau glaube ich nun, über ein Jahr nach jener „Schau“, liefern zu können. Ungewollt hat sich für das Rundbild die gleiche Antwort eingestellt und bewährt wie für das Flachbild, doch wohl ein gutes Zeichen dafür, daß die Aufgabe, die Grundlagen der Naturwiedergabe in der ägyptischen Kunst zu erkennen, für beide Teile wirklich gelöst ist.

Ich freue mich, daß meine Ausführungen durch das Erscheinen in unserm Alten Orient nun auch weiteren Kreisen einzeln zugänglich werden. Denn mir scheint, daß Niemand sich mit ägyptischer, ja vielleicht mit irgend einer Kunst wirklich beschäftigen kann, ohne über diese Dinge ernstlich nachgedacht zu haben.

Diese Arbeit, die ein dreißigjähriges Gedankenweben abschließt, gebe ich in den Druck im Gedenken an meine Kinder und einen lieben, gleichaltrigen Freund, der, zur rechten Zeit für ein gutes Jahrzehnt in mein Leben getreten, weckend und befreiend auf mich gewirkt hat wie kein andrer Mensch, obgleich er selbst das wohl lächelnd von sich wiese, wenn ich es ihm noch sagen könnte.

Berlin-Steglitz, den 18. Mai 1923.

Heinrich Schäfer.

Meinen Kindern
und
dem Andenken

Ulrich Behns

gest. 2. Mai 1908

★

Folgende Stichworte für Büchertitel bedürfen der Erklärung:

- Ägypt. Zeitschr. = Zeitschrift für ägyptische Sprache usw.
Berlin, Amtliche Berichte = Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen Bd. 30—40. Seit Bd. 41 unter dem Titel Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen. Berlin, Grote seit 1908.
Bilder = H. Schäfer, Ägyptische Kunst. Kunstgeschichte in Bildern, Neue Bearbeitung, I. Das Altertum, Heft 1. Leipzig, Seemann-Kröner 1913.
Bildnis = H. Schäfer, Das Bildnis im Alten Ägypten. Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. 2. Leipzig, Seemann 1921.
Burlingtonklub 1922 = Burlington Fine Arts Club, Catalogue of an exhibition of ancient Egyptian art. London, Privatdruck 1922.
Die Religion und Kunst von El-Amarna, von H. Schäfer. Berlin, J. Bard 1923.
Edgar, Sculptors' studies = Catalogue général des antiquités Égyptiennes du Musée du Caire Nr. 33 301—33 506. Kairo 1906.
Erman (Ranke), Ägypten = Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, von Adolf Erman, neu bearbeitet von Hermann Ranke. Tübingen, Mohr 1922.
Kleinplastik = H. Fechheimer, Kleinplastik der Ägypter. Berlin, B. Cassirer seit 1921 öfter.
Lange, Darstellung des Menschen = Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, von Julius Lange (Übersetzt von Mathilde Mann). Straßburg, Heß 1899.
Löwy, Lysipp = Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik, von Emanuel Löwy. Hamburg 1891.
Löwy, Naturwiedergabe = Emanuel Löwy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Rom 1900.
Löwy, Stein und Erz = Kunstgeschichtliche Anzeigen 1913. E. Löwy, Stein und Erz in der statuarischen Kunst.
Meißner, Plastik = Meißner, Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik. Alter Orient Bd. 15. Leipzig, Hinrichs 1914/15.
Plastik = H. Fechheimer, Die Plastik der Ägypter. Berlin, B. Cassirer seit 1914 öfter.
Spiegelberg, Kunst = W. Spiegelberg, Geschichte der ägyptischen Kunst. Leipzig, Hinrichs 1903.
Weber, Siegelbilder = D. Weber, Altorientalische Siegelbilder. Alter Orient Bd. 17—18. Leipzig, Hinrichs 1920.
Winter, Kretisch-mykenische Kunst = Kunstgeschichte in Bildern, Neue Bearbeitung, I. Das Altertum, Heft 2. Leipzig, Seemann-Kröner 1912.
Zeichenkunst = H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Leipzig, Hinrichs 1922.

Ich will in diesem Hefte Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei behandeln. In dieser Bezeichnung meiner Aufgabe liegt vor allem, daß ich nicht das ganze weite Gebiet der ägyptischen Plastik zu erschöpfen suche, sondern, daß ich mich im Stoffe beschränke. Dieser Beschränkung wird nicht der oder jener Zeitabschnitt der ägyptischen Kunstgeschichte zum Opfer fallen; denn ich werde meine Beispiele aus allen Zeiten des langen Geschichtsablaufes nehmen. Wohl könnte eine zeitliche Behandlung großen Reiz haben, da sie am besten geeignet wäre, das Märchen zu zerstören, die ägyptische Kunst sei zeitlos sich durch die vier Jahrtausende gleich geblieben. Mir kommt es jedoch hier darauf an, gerade Die Züge lebendig zu machen, die jenes Märchen haben entstehen lassen, also Die Eigenschaften, die als Grundlagen den Werken aller Zeiten der ägyptischen Geschichte gemein sind.

Plastik ist der Teil der bildenden Kunst, der die Masse in Formen bündigt, die nicht nur Höhe und Breite, wie die gemalten, sondern auch greifbare körperliche Tiefe haben. Darunter würde dem Buchstaben nach auch das Relief fallen, das ja körperlich, wenn auch im Ägyptischen nur flach, über die Blockfläche hervortritt¹, oder, wie beim ägyptischen versenkten Relief, in sie hineindringt². Innerhalb der ägyptischen Kunst aber tun wir gut, Relief und Malerei als Flachbilder zusammenzufassen und der eigentlichen Plastik gegenüberzustellen³. Abgesehen von den leichten Erhebungen und Senkungen der Oberfläche folgt ja bekanntlich das ägyptische Relief ganz denselben Darstellungsgesetzen wie die ägyptische Malerei. Nun habe ich die Natur des ägyptischen Flachbildes in meinem Buche „Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst“ behandelt. Es kommt also jetzt nur noch die Natur der eigentlichen Plastik, des Rundbildes, wie ich sie lieber nenne, in Frage, das drei klare Ausdehnungen hat

¹ Zeichenkunst S. 61. ² Zeichenkunst S. 62. ³ Zeichenkunst S. 59 ff., wo davor gewarnt ist, gegenüber dem Gemeinsamen die Unterschiede zwischen Malerei und Relief zu sehr zu verwischen.

und von mehreren Seiten betrachtet werden kann und will, nicht wie das Flachbild nur von einer. Das Wesen dieses echten Rundbildes im Ägyptischen haben wir hier zu ergründen. Beide, Rundbild und Flachbild, sind aber doch eng verschwistert als Äußerungen des Triebes des Ägypters zur bildenden Kunst, und so wird eine wirklich fruchtbare Untersuchung des Rundbildes nicht möglich sein, wenn man es vom Flachbilde loslöst und beide nur äußerlich neben einander stellt. Ein jeder nimmt sie ja auch gefühlsmäßig als das, was sie sind, als Ausdruck eines und desselben Geistes. Ich will versuchen, dieses Gefühl dadurch zu stützen, daß ich wenigstens in den verstandesmäßig fassbaren Formen der ägyptischen Rundbildnerei die mit der Flachbildnerei gemeinsame Grundlage aufzeige.

Die ägyptische Plastik hat in den letzten Jahrzehnten an allseitiger Schätzung so sehr gewonnen, daß die Liebe zu ihr oft zur Ungerechtigkeit gegen andere Kunstreiche führt. Man kann von wütigen Neuern wörtlich zu hören bekommen, daß die ganze griechische Plastik seit dem fünften Jahrhundert v. Chr., mit dem Ägyptischen verglichen, eigentlich nur eine Verirrung und abgetan sei. Über solche Torheit darf man lächeln. Es liegt ihr aber doch, wenn auch dunkel, das richtige Gefühl zugrunde, daß in der ägyptischen und der griechischen Kunst sich wie zwei Pole die beiden einzigen Möglichkeiten eng an die Natur gelehnten Schaffens gegenüberstehen, jede zur Vollkommenheit ausgebildet. In das Wesen dieser Verschiedenheit sollen die folgenden Ausführungen einen Einblick dadurch vermitteln, daß sie die Grundlagen der ägyptischen Art besser als es bisher der Fall war, verstehen lehren. Dann werden von selbst auch die ihres Gegensatzes, der griechischen Art, hervortreten. Auch wird die bessere Erkenntnis die Frage klären, ob wir heute altägyptische Formen in demselben Sinne wieder aufzunehmen imstande sind, in dem sie einst geschaffen sind.

Damit es nicht scheine, als sei das, was ich ausführe, eine unlebendige Klügelei, sondern um zu zeigen, daß es aus lebendigster Anschauung gewonnen ist, würde ich es gern durch recht viele Bilder belegen. Da das aber heutzutage unmöglich ist, muß ich den Leser bitten, sich mit Hinweisen auf die Stellen zu begnügen, wo die angezogenen Stücke schon veröffentlicht sind. Doch werde ich, wo es irgend geht, auf Bücher verweisen, die verhältnismäßig leicht zugänglich sind.

Im Verlauf dieser Arbeit muß ich öfters auf das Werkverfahren der ägyptischen Bildhauer zu sprechen kommen. Es empfiehlt sich

daher, es vor dem Eintritt in die eigentliche Untersuchung zu schildern, so wie es uns aus verschiedenen erhaltenen Resten bekannt ist.

Für das Entwerfen von Flachbildern finden wir seit der Pyramidenzeit (um 3000) Gerüste aus Linien und Punkten¹; vom Beginne des Mittleren Reiches (rund 1900 v. Chr.) treten dafür Quadratnetze auf². Vorzeichnungen zu Rundbildern sind uns erst etwa von 1400 v. Chr. erhalten, und zwar aus den Bildhauerwerkstätten El-Amarnas. Da haben wir z. B. einen Affenkopf, der vorn fertig ausgearbeitet³, hinten aber vom Scheitel ab flach ist. Auf diese Fläche ist die Vorderansicht des Affenkopfes mit schwarzer Farbe aufgetupft. Das Stück sollte offenbar einem Schüler zeigen, wie er vorzugehen habe, und wies ihm dazu auf der Rückseite den ersten Arbeitszustand, auf der Vorderseite den letzten. Und bei dem halbfertigen Figürchen eines lang hingestreckt knieenden Königs⁴ sind die bei dieser Haltung ja stark überwiegenden Seitenansichten und einige Striche für die Vorderansicht mit feinem Pinsel aufgetragen. Im Grunde dasselbe Verfahren, nur weiter durchgebildet, finden wir in der Spätzeit (etwa seit 500 v. Chr.). Da sehen wir, wie der Künstler, der einen Menschen oder ein Tier zu bilden hatte, wenn er ganz schulmäßig vorgehen wollte, seinen Block gut rechtwinklig zurechthieb und die Flächen mit einem Reß von Linien überzog. Diese überschnitten sich zu Quadraten, die die Grundlage für die inneren Verhältnisse der Figuren abgaben. Innerhalb dieses Reßes riß der Künstler die Figur vollständig auf, so wie er sie gewissermaßen dahinter im Block stehen sah⁵. So sind uns die Vorder-, Seiten- und Oberaufsicht zu einer Sphinx auf einem Papyrus erhalten⁶. In Abb. 1 sind diese drei Risse ihrer Bestimmung entsprechend auf einen Block übertragen. Etwas einfacher war es, wenn der Künstler nur durch Strichmarken die Stellung der einzelnen Teile seiner Figur im Liniennetze anmerkte. Das führt Abb. 2 vor, nach einem jener vielen Stücke, die wir mit Sicherheit als Lehrmittel für die Werkstatt ansprechen dürfen, da wir ganze zusammengehörige Reihen besitzen, die denselben Gegenstand in verschiedenen Stufen der Arbeit zeigen⁷. Das Bild stellt einen angefangenen Königskopf dar, hier von der Rückseite gesehen und durch Punktilinien wieder zum Block ergänzt. Man hat also im Urbilde, das, wie jener Affenkopf, nur die vordere Kopfhälfte

1 Zeichenkunst Abb. 183. 2 Lepsius, Denkmäler Abt. 2 Bl. 152. 3 Kleinplastik 89. 4 Berlin 21238. In der Haltung ähnlich wie Kleinplastik 96. 5 Zeichenkunst S. 86 und 255. 6 Zeichenkunst Abb. 172. Vgl. ebenda Anm. 18. 7 Wie Zeichenkunst Taf. 40, 2.

gibt, am selben Stücke hinten den ersten Zustand, vorn einen fortgeschritteneren, wiederum wie beim Affenkopfe. Wie gesagt, haben wir die ersten sicheren Beispiele für diese beiden bis ins kleinste durchstütelten Formen erst aus der Zeit kurz nach 500 v. Chr., und wir wissen nicht genau, seit wann sie bestanden haben; um Jahrhunderte älter sind sie wohl sicher. Jedenfalls ist es aber klar, daß der Grundgedanke des Verfahrens genau derselbe ist wie tausend Jahre vorher. Manche halbfertige Statue der Spätzeit¹ trägt noch Reste der ursprünglichen Blockflächen mit ihren Strichmarken.

Wie weit dies Werkverfahren selbst nur Form ist für eine besondere Weise die Natur anzusehen, und wie weit es seinerseits die Formen der Bildwerke bestimmt hat, wird sich im Folgenden zeigen.

Als² eine Eigenart der ägyptischen Rundbilder pflegt man die körperliche Geschlossenheit ihrer Masse anzusehen. Herausfahrende Bewegungen werden möglichst vermieden, die Glieder werden eng an den Körper angelegt oder mit diesem und unter einander durch glatte Flächen, die wir Füllungen nennen wollen, verbunden, so das Ganze lückenlos schließend. Als eine Art Musterbeispiel dafür kann man eine Statue aus der Zeit um 3500 v. Chr. ansehen (Abb. 3), in der ein Mann mit den beiden Würdenstäben, dem langen und dem kürzeren keulenförmigen, in Schrittstellung steht³, die Beine durch eine Füllung verbunden, die Arme samt den Stäben dicht an den Leib gelegt. Wir wissen aus vielen Bildern⁴, daß diese Stabhaltung nicht die wirkliche war. Die Männer setzten vielmehr ihren langen Stab mit vorgehobenem Arm vor sich auf den Boden, während sie den kurzen wagerecht trugen. Und solcher Gegensatz zur Wirklichkeit ist nicht etwa nur jener alten Zeit eigen: noch Jahrtausende später finden wir zum Beispiel Statuen von Göttinnen, die ihr Zepter, das wie ein Papyrusstengel geformt ist, senkrecht dicht an den Leib legen⁵, während wir doch wissen, daß man es sich mit leicht vorwärts gehobenem Arme frei getragen dachte.

Daß Arme und Stäbe in solcher Weise an den Leib geschmiegt sind, findet man nur bei Steinstatuen. Sobald der Ägypter nicht in Stein, sondern etwa in Holz oder Metall arbeitet (Abb. 4), gibt er den Armen und Stäben dieselbe Freiheit wie in seinen Zeichnungen. Man vergißt oft, daß die Rundbildnerei aus Gold, Silber, Kupfer,

1 z. B. Edgar, *Sculptors' studies* Taf. 4, 33314. 2 Zeichenkunst S. 33 ff.

3 Nicht einfach: schreitet; Zeichenkunst S. 245. 4 Spiegelberg, *Kunst* Abb. 4. Bilder 15, 4. 5 Bilder 27, 5. Sogar bei Sitzenden folgen die Zepter dem Körper, Berlin 4441.

Bronze, Elfenbein, Holz und Ton seit den ältesten Zeiten in Agypten viel verbreiteter gewesen ist als es nach dem Erhaltenen scheint. Da haben also die Künstler die Möglichkeit freierer Formentfaltung durchaus benützt. Ja, es ist auch aus steinernen Werken zu entnehmen, daß dem Bildhauer solche Gelöstheit der Formen im Grunde das Erwünschtere gewesen wäre. Sonst würden wir nicht von der Pyramidenzeit her anstelle der Füllungen manchmal wirkliche Durchbrüche finden¹, oder an Statuen mit Füllungen unendlich oft diese Füllungsflächen schwarz, also offenbar als Löcher, oder weiß, das heißt mit der Farbe des Nichts, gemalt sehen. Man will diese Füllungen eben verschwinden und das Bild des Menschenkörpers selbst möglichst frei erscheinen lassen, schafft also wenigstens für das Auge etwas, was an das erinnert, was man bei Holz- und Metallwerken wirklich ausführt. Mancher grämliche heutige Kunststrichter wird diese Durchbrüche und vor allem die täuschenden Farben an den Füllungen dem ägyptischen Künstler schwer verzeihen. Er wird darin mit Bedauern ein Nachgeben an die lebendige Naturform feststellen, in deren Erfassung durch das Rundbild übrigens die Ägypter gerade zur Pyramidenzeit den Griechen sehr viel näher stehen als andere Völker des Altertums. Daß alle Rundbildwerke, mit Ausnahme derer aus Metall, und vielleicht derer aus den kostbaren farbigen Steinen², den Farben des Vorbildes entsprechend bemalt wurden, und daß man oft den Augen durch Einsetzen blanker Steine den Glanz der natürlichen gab³, gehört auch zu diesem Herandrängen an die lebendige Natur.

Jedenfalls scheint mir das geschilderte Verhalten bei anderen Werkstoffen und bei den Füllungen der Steinbilder zu beweisen, daß der Ägypter beim Arbeiten in Stein, den er aus verschiedenen Gründen nicht missen konnte oder wollte, sich durch den Werkstoff gefesselt fühlte, daß also die Geschlossenheit der Steinbilder nicht der Ausdruck eines ursprünglichen Formgefühls, sondern durch die Natur des Werkstoffes angeregt ist. Außer den vielen Arten prachtvollen, aber durch seine Härte schwierigen farbigen Gesteins bot Agypten vor allem in dem feinen weißen Kalkstein, der gegenüber von Memphis gebrochen wurde, seinen Künstlern den eigentlichen, leicht zu verarbeitenden Werkstein, neben dem die andern Kalksteinarten

¹ Spiegelberg, Kunst Abb. 29. 30; Bilder 25, 1. 3. 7; Berlin 8430; Hildesheim 1. 2407. ² Wie weit bei diesen die Bemalung ging, sollte einmal planmäßig untersucht werden. Etwas bei v. Bissing = Brüdemann, Denkmäler ägyptischer Skulptur, Text, Sach-Index. ³ Zeichenkunst S. 240.

und der oberägyptische Sandstein fast nur wie schlechter Erfsatz wirken. Wer nun aber gesehen hat, wie die minderen gelben Kalksteine schiefzig splintern, und wie von jener guten, schneeweißen Art selbst die mächtigsten Blöcke durch wenige geschickte Hiebe mit dem Keilhammer sich in Platten spalten lassen, der muß sich sagen, daß die Bearbeitung und die Formgebung auf diese Eigenschaften der Steine Rücksicht nehmen mußten. Man konnte ihnen nicht ohne Gefahr das zumuten, was man aus anderen Steinen herausholen könnte, und bei den Graniten und dem anderen harten Gestein lag ebenfalls eine geschlossene Form nahe.

Selten nur können wir in der Kunstgeschichte so wie hier in der ägyptischen Kunst die Wirkung des Werkstoffes feststellen¹. Aber damit ist die Sache nicht abgetan. Wir spüren doch auch deutlich etwas, was man in Anlehnung an ein Schillersches Wort so bezeichnen darf, daß die ägyptische Steinbildhauerei das Gebot des Stoffes in ihren Willen aufgenommen hat, und die Gebundenheit ihrer Bildwerke eins der Grundgesetze der ägyptischen Steinbildnerei geworden ist. Im sogenannten Würfelhocker², dessen frühestes Beispiel aus der Zeit um 2000 v. Chr. stammt, ist die mit angezogenen Knien, meist in ihr Gewand gehüllt, auf dem Boden hockende Menschengestalt aufs äußerste, zu einem geschlossenen Würfel, zusammengeballt. Man kann in ihm die reinste Ausprägung dieser Seite der ägyptischen Bildhauerkunst sehen.

In der Einzelausführung sind im Ägyptischen die Unterschiede zwischen den Werken aus verschiedenem Stoffe recht gering. Wenn derselbe Gegenstand dargestellt ist, gehört ein sehr geübtes Auge dazu, die kleinen Formunterschiede aufzuspüren, die aus dem Stein, Holz oder Metall entspringen. Dabei ist doch noch zu beachten, daß für den ägyptischen Bildhauer Eine Art der Verlockung, Formen von einem Stoffe in den andern zu übertragen, ganz fern gelegen zu haben scheint, das ist die unseren Bildhauern so geläufige Vorarbeit am Tonmodell. Wir haben keine Spur davon, daß man sich zu größeren Steinbildwerken etwa gleichgroße Tonmodelle gemacht habe, die dann mehr oder weniger mechanisch in den Stein umgesetzt wurden. Die Werke nahm man vielmehr unmittelbar in dem Stoff in Angriff, für den sie gedacht waren, ausgenommen natürlich die für Metallguß bestimmten.

¹ Über die hier behandelte Frage siehe E. Löwy, Stein und Erz.

² Plastik 60. 61. 96. 97; Kleinplastik 97; Bilder 26, 8.

Trotz der geringen Unterschiede im Kleinen sind, wie wir gesehen haben, die Verschiedenheiten zwischen den Rundwerken aus den beiden Hauptgruppen der Werkstoffe innerhalb der ägyptischen Kunst groß genug. Stellen wir nun aber im Geiste die Gesamtheit der ägyptischen Werke neben die griechischen seit dem fünften Jahrhundert v. Chr., so wird sofort klar, daß da ein Gegensatz liegt, der mit dem Werkstoffe nicht das Geringste zu tun hat. Da ist im Griechischen etwas eingetreten, was wir an Macht nur mit dem Auftreten der Perspektive in der Zeichenkunst vergleichen können. Daran gemessen liegt über allen ägyptischen Figuren, auch wenn sie in einem nicht zwingenden Stoffe gearbeitet und recht bewegt sind, etwas, das sie wie ein unsichtbares Netz umstrickt und ihre Glieder bändig.

Was das ist, hat man merkwürdigerweise erst vor rund dreißig Jahren, und auch da nur teilweise, entdeckt, offenbar im Anschluß an eine sonderbare Geschichte, die *Diodor* von Sizilien da erzählt, wo er von den alten Beziehungen Griechenlands zu Ägypten spricht¹.

„Auch die berühmtesten alten Bildhauer, *Telekles* und *Theodoros*, die Söhne des *Rhoikos*, die den Samiern ihr Kultbild des pythischen *Apollo*s angefertigt haben, sollen in Ägypten gewesen sein. Dafür spricht die Überlieferung, daß die eine Hälfte jenes Bildwerkes von *Telekles* in *Samos* selbst hergestellt, die andere von seinem Bruder *Theodoros* in *Ephesos* gearbeitet worden sei. Als man die Teile dann zusammenfügte, hätten sie so aneinander gepaßt, daß das Ganze wie das Werk eines einzigen Mannes erschien. Dies Werkverfahren (nämlich Statuen aus fertigen Teilen zusammenzusetzen) sei, wie meine Gewährsmänner sagen, bei den Griechen nirgends in Gebrauch, werde dagegen bei den Ägyptern fast durchweg angewendet. (Nur bei diesen sei es denkbar.) Denn bei ihnen bestimme man die inneren Verhältnisse der Bildwerke nicht, wie in Griechenland, nach dem Augenmaße, sondern, wenn man die (zum Werke gehörigen) Blöcke zurechtgehauen und (an die Arbeiter) verteilt habe, dann entwickelten sie die Verhältnisse des Werkes in genauer Entsprechung vom kleinsten zum größten Gliede. Den Bau des ganzen Körpers teilten sie nämlich in einundzwanzig und ein Viertel Teile, und gaben damit alle Verhältnisse des Menschen wieder. Wenn also die Bildhauer sich über die Größe geeinigt hätten, so stimmten sie, selbst getrennt von einander, ihre Werkteile in den Einzelmaßen so genau zu einander, daß man ganz verblüfft sei über dieses ihr

¹ Bibliothek I 98, 9.

eigentümliches Verfahren. Wenn man das Kultbild auf Samos entsprechend der in Ägypten beliebten Arbeitsweise vom Scheitel herab zerschneide, so laufe der Schnitt in der Mittellinie des Menschen bis zum Spalte und teile den Körper in zwei, einander vollkommen gegengleiche Hälften. Das Bildwerk sei auch im allgemeinen Eindruck den ägyptischen ähnlich, da es die Arme am Körper ausgestreckt halte und die Beine in Schrittstellung ständen“.

Wir brauchen nicht darüber zu grübeln, ob diese Erzählung ein wirkliches Geschehnis wiedergebe, oder zu den vielen Künstlerlegenden zu zählen sei. Jedenfalls erscheint in Diodors Schilderung etwas als allgemeine Übung, was doch in Ägypten, soviel wir wissen, höchstens nur ganz vereinzelt vorgekommen ist: das Zusammenstückeln steinerter Rundbilder¹. Wie dieses, und damit auch ein Kunststück wie jenes der beiden Brüder möglich ist, wird der Leser wissen, wenn er an das oben geschilderte, sorgfältig durchgebildete Werkverfahren der ägyptischen Spätzeit denkt.

Auch die Frage nach den ägyptischen Regeln für die Verhältnisse des menschlichen Körpers, von denen Diodor spricht, wollen wir hier beiseite lassen. Die würde eine besondere Arbeit erfordern.

Die Geschichte Diodors mußte ich nacherzählen, damit der Leser den Gang der heutigen Forschung verstehe.

In einer 1892 erschienenen Abhandlung², die in der Kunstforschung einen Einschnitt bedeutet, hat Julius Lange ein wichtiges Gesetz behandelt. Es besagt nach seiner Fassung, die ersichtlich durch den Schluß von Diodors Geschichte angeregt ist: In der ägyptischen Rundbildnerei wird jede Menschen- und Tierfigur in zwei streng symmetrische Hälften geteilt von einer Ebene, die man sich durch Scheitel, Nase, Rückgrat, Brustbein und Nabel bis zum Spalt gelegt denkt. Diese Ebene bleibt unveränderlich, ohne sich seitwärts zu beugen oder zu drehen, wie auch die Stellung der Figur sonst sich ändere. Es darf also eine Figur sich zwar vorwärts oder rückwärts, aber weder im Halse noch in den Hüften seitwärts beugen, vor allem aber nicht drehen. Die Beine stehen nicht immer symmetrisch, aber ihre Stellung folgt doch der durch Rumpf und Kopf gewiesenen Richtung. Die Haltung der Arme ist noch freier, doch ist sie eng begrenzt durch die Haltung der übrigen Figur.

¹ Daß die Übersetzung den Widerspruch Diodors zur Wirklichkeit nicht vermischt, verdanke ich Wilhelm Schubart.

² Darstellung des Menschen.

Das Geseß gilt ebenso wie von Einzelfiguren auch von Figurengruppen, die als plastische Einheit aufgefaßt sind. Die Figuren, aus denen sie zusammengesetzt sind, stehen gleich gerichtet neben einander oder in denselben Ebenen einander gegenüber oder rechtwinklig zu einander. Geradezu wie erfunden, um das Geseß greifbar vor Augen zu führen, ist eine unfertige Gruppe des vierzehnten Jahrhunderts v. Chr., in der ein König seine Gemahlin auf dem Schoße hält und küßt (Abb. 9)¹. Der König selbst sitzt auf seinem Stuhle mit geraden, unverdrehten Schultern, in einer Handlung, bei der wir eigentlich erwarten könnten, daß die eine Schulter schmiegsam sich vorschöbe. Die Beine und Füße sind in einer Richtungsebene vorgelegt, die senkrecht zur Breitenenebene des Rumpfes liegt. In derselben Ebene wie die Beine liegen auch die Oberarme. Auf dem Schoße ihres Gemahls sitzt die Königin, genau rechtwinklig zu ihm, in sich wieder völlig dem Geseße folgend. Eine Wendung im rechten Winkel führt ihren Mund auf den des Mannes, dessen Kopf geradeaus blickt. Es ist bezeichnend dafür, wie gewaltig das Geseß die ägyptische Rundbildnerei beherrscht, daß diese streng gebaute Gruppe Amenophis den Vierten darstellt und aus El-Amarna stammt, also aus der freiesten Zeit der ägyptischen Kunst².

Die Aufstellung des Geseßes war eine bahnbrechende Tat, deren eigentliche, dauernde Bedeutung aber nicht in der Erfassung und Deutung der Tatsachen liegt, sondern in der Erkenntnis, wie weit in der Welt sich der Geltungsbereich des Geseßes erstreckt. Dieser, hier noch übergangene Teil von Langes Ausführungen wird uns später beschäftigen.

In der Form, die Lange seinem Geseße gegeben hat, ist es eng an die Symmetrie, oder, wie wir mit einem, jedem alten Turner geläufigen anschaulicheren Worte sagen, an die Gegengleiche gebunden, ja, so gefaßt beruht es auf ihr. Das ist aber ein Irrtum, der dadurch entstanden ist, daß Lange zu sehr an Diodors Worten klebt, und über die Haltung der Arme und Beine zu leicht hinweggleitet mit den Worten, sie sei eng begrenzt durch die Haltung der übrigen Figur. Das ist ungenau. Man muß aussprechen, daß die Richtungs- und Bewegungsebenen der Arme und Beine, zum mindesten der Oberarme und Oberschenkel, rechtwinklig zur Rumpfebene oder in ihr liegen. Ferner ist durch die Haltung des Rumpfes diese Glieder-

¹ Kleinplastik 80. 81; vgl. 112. Eine der entsprechenden Gruppen im Flachbilde Plastik 160. ² Die Religion und Kunst von El-Amarna S. 44.

haltung nicht bedingt; denn warum sollten nicht von einem in sich gegengleichen Rumpfe die Glieder in schrägen Ebenen auslaufen?

Lange hat das von ihm gefundene Gesetz das der Frontalität genannt, die darunter fallenden Werke frontal. Aber da wir sehen werden, daß für große Teile der ägyptischen Rundbilder die Stirnseite, die Front, nicht die überwiegende Bedeutung hat, die in diesen Worten liegt, und da ich wünsche, das Gesetz so zu benennen, daß auch die Bändigung der Arm- und Beinbewegungen vom Namen gedeckt wird, spreche ich lieber von Richtungsgeradheit und richtungsgeraden Rundbildern. Dadurch daß wir die Haltung der Oberarme und Oberschenkel in das Gesetz hineinziehen mußten, ergibt sich nun aber auch die Notwendigkeit, es nicht nur anders zu nennen, sondern es selbst anders zu fassen und anders zu begründen. Denn mit dem Streben nach Gegengleiche kommt man jetzt nicht mehr aus. Man muß viel tiefer graben. Das Gesetz kann, das wird sich ergeben, erst als genügend begründet gelten, kann zugleich aber auch sehr vereinfacht werden, wenn man es in das Ganze der ägyptischen bildenden Kunst hineingestellt hat.

Kurz bevor Lange seine Entdeckung veröffentlichte, hatte E m a n u e l L ö w y¹ an den frühgriechischen Jünglingsstatuen, die man früher, auf Grund eben jener Stelle Diodors, fälschlich Apollos nannte², das Gesetz in seinen Grundzügen erkannt, wenn auch nicht so weit und scharf gefaßt wie Lange. Dann aber hat er in einer späteren Untersuchung³ etwas ausgesprochen, was in seinen Folgen über diesen hinaus weist.

Schon vor ihm hatten andere beobachtet, daß diese frühgriechischen Bildwerke im Grunde aus vier, ziemlich scharf ausgeprägten, rechtwinklig zu einander stehenden Ansichten, der vorderen, rückwärtigen und den beiden seitlichen, zusammengearbeitet sind. Löwy sagt nun, jene geraden Ansichten seien diejenigen, deren Bilder in der gedächtnismäßigen Vorstellung des ursprünglichen Menschen, die alles Unentschiedene, bloß Vermittelnde, ausscheide, am frühesten und am eindringlichsten als Erinnerungsbilder haften.

So ist also auch hier, bei einem Rundbilde, das Wort „Vorstellung“ gefallen, das für die Flachbildnerei samt seinem Gegensatze „Wahrnehmung“ den Lesern meines mehrmals genannten Buches vertraut ist. Weiter wird jedem, der einige ägyptische Statuen kennt,

¹ Lysipp S. 17.

² Am bekanntesten ist der von Tenea in München.

³ Naturwiedergabe S. 33.

einfallen, daß die Eigenschaft der ausgeprägten Vierseitigkeit fast noch auffälliger als auf die griechischen Jünglingsfiguren auf die ägyptischen Statuen zutrifft, und nun wird er auch erkennen, daß das oben geschilderte ägyptische Werkverfahren zu solcher Vierseitigkeit genau stimmt¹.

Daß das Wort „Vorstellung“ beim Sprechen von Flachbildern und von Rundbildern gebraucht werden durfte, lockt dazu, dieser Spur zu einer inneren Verbindung zwischen beiden zu folgen.

Dazu müssen wir uns zuerst vergegenwärtigen, was die Worte Vorstellung und Wahrnehmung in ihrer Anwendung auf das Flachbild besagen². Ich will versuchen, die wichtigsten Gedanken so einfach wie möglich darzustellen, so schwer es ist, sie auf ein paar Sätze zusammenzudrängen, die natürlich vergrößern, vor allem aber die Vorgänge verstandesmäßiger erscheinen lassen müssen als sie sind.

Es gibt von der Flachbildnerei, oder sagen wir der zeichnerischen Wiedergabe der Körperwelt zwei Arten:

Die eine, die bis vor nicht langer Zeit uns als allein möglich und der Kunst würdig erschien, verläßt sich nur auf das Auge. Wenn ein Zeichner nach dieser Art einen Körper zeichnet, so bemüht er sich also, möglichst getreu die Seh Wahrnehmung wiederzugeben, mit den Verkürzungen und Linienverschiebungen, die durch den Bau unseres Auges entstehen³. Ich nenne diese eine Art, die auf die Augenwahrnehmung sich gründet, die wahrnehmige⁴.

Die andere Art der Zeichnung bemüht sich zwar auch, die Körper wiederzugeben, aber folgt nicht nur dem jeweiligen Seheindruck, sondern läßt sich durch die Vorstellung bestimmen, die der Zeichner von der körperlichen Wirklichkeit der Vorbilder hat: durch das, was er von ihnen aus irgend welchen Quellen weiß oder zu wissen glaubt. Ich nenne diese Art die vorstellige⁴.

¹ Wir wissen nichts von der Art, wie jene griechischen Jünglingsstatuen hergestellt sind. E. A. Gardner, The processes of greek sculpture, as shown by some unfinished statues in Athens, Journ. hellen. stud. Bd. 11 S. 129 vermutet ein ähnliches Blockverfahren wie das ihm nicht bekannte ägyptische.

² Diese, für die mich beschäftigenden Fragen äußerst fruchtbaren Begriffe und Worte hat mir seinerzeit A d o l f H i l d e b r a n d s Problem der Form vermittelt.

³ Aber wohl gemerkt, es handelt sich nicht etwa schon um eine mathematisch richtige Perspektive, sondern um die Verwendung von Schrägsichten und Verkürzungen überhaupt.

⁴ Natürlich muß man die beiden Ausdrücke mit etwas Vernunft aufnehmen: Alle Vorstellungen beruhen auf Wahrnehmungen, und selbst

Diese zweite Art hat etwa bis ums Jahr 500 v. Chr. auf der ganzen Welt gegolten und gilt noch heute bei allen Menschen, zu denen nicht der Einfluß der griechischen Kunst gebrungen ist. Nur in dieser ist um 500 die mit Verkürzungen rechnende, die perspektivische, die wahrnehmige Kunst entstanden, aus einer ganz bestimmten Lage des Geisteslebens heraus¹. Zu den nicht von ihr Berührten gehören ganze Völker, aber auch innerhalb der andern große Schichten, selbst bei uns noch alle Kinder und alle Erwachsenen, bis sie dem Einflusse jener von Griechenland ausgegangenen Zeichenart unterliegen.

Um den Unterschied recht klar zu machen, stelle ich zwei Bilder neben einander. In Abb. 5 steht rechts die wahrnehmige, perspektivische Zeichnung eines unserer gewöhnlichen kegelförmigen Bechergläser. Es hat in eben dieser Ansicht einem sechsjährigen Knaben als Vorbild zum Zeichnen gedient. Obgleich der Zeichner scharf hinsah und bemüht war, das Glas genau darzustellen, war er doch in dem Augenblicke so vollständig beherrscht von der Vorstellung, „das Glas ist rund“, daß dahinter alles Übrige völlig verschwand. So sieht die Zeichnung aus, als hätte der Zeichner senkrecht auf das Glas hinabgesehen, während doch in Wirklichkeit ein Einblick in die obere Öffnung kaum möglich war. Das ist ein besonders eindringliches, aus der Kinderkunst genommenes Beispiel² für das vorstellige Zeichnen, zu dem aber, wie aus dem eben Gesagten hervorgeht, ebenso jede nicht vom griechischen fünften Jahrhundert berührte hohe Kunst sich bekennt, also auch die ägyptische.

Wenden wir uns nach dieser Kennzeichnung des vorstelligen und wahrnehmigen Schaffens nun wieder zu der Frage nach dem inneren Zusammenhange zwischen Rundbild und Flachbild, so werden wir vor allem eine zeitliche Beobachtung in ein anderes Licht rücken müssen als es gewöhnlich geschieht. Die richtungsgerade Rundbildnerei hat in Griechenland bis etwa zum Jahre 500 v. Chr. geherrscht, und von da ab der nicht an rechtwinklig zu einander stehende Ansichten gebundenen — ich will sie die richtungsfreie nennen — Platz gemacht. Der Übergang³ ist also zur selben Zeit geschehen, wo

in die höchst wahrnehmige Naturwiedergabe spielen immer noch die Vorstellungen hinein.

¹ Zeichenkunst S. 77. 79.

² Ich kenne mehr derselben Art.

³ Es ist nicht ein plötzlicher Sprung von einem zum andern. Der angeborene Zug zum vorstelligen Schaffen ist im Menschen viel zu stark, um einen schroffen Übergang zu gestatten. Zeichenkunst S. 81.

auch das vorstellige Zeichnen in Griechenland dem perspektivischen zu weichen anfang. Und auch im Umfange ihrer Ausbreitung in der Welt sind die perspektivische Zeichnung und das richtungsfreie Rundbild gleich. Nur Die Völker und Personen arbeiten ihre Figuren richtungsfrei, die von den Ausstrahlungen der griechischen Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts getroffen sind. Alle nicht von ihr berührten bilden ihre Werke richtungsgerade. Jede völkerkundliche Sammlung lehrt dies erkennen¹. Auch die Wendung in der Rundbildnerei ist also² nicht die Wirkung eines Entwicklungsgegesetzes, sondern eines einmaligen geschichtlichen Ereignisses, und zwar desselben, das in der Flachbildnerei gewirkt hat.

Damit sind wir der Lösung unserer Aufgabe um einen bedeutenden Schritt näher gekommen. Denn wir dürfen nun getrost annehmen, daß die ägyptische richtungsgerade Rundbildnerei eben zur vorstelligen Natur der ägyptischen Zeichenkunst enge Beziehungen hat.

Was bei jedem Zeichnen geschieht, kann man so beschreiben, daß der Zeichner mit dem Stifte Bewegungen ausführt, die dem Verlaufe der Linien des Vorbildes entsprechen: Er tastet ihnen nach.

Wenn nun ein vorstelliger Zeichner einslächtige Gegenstände, etwa die Oberfläche eines Leiches (Abb. 6), vor der Natur nachzeichnet³, so tastet er mit dem Stifte auf der Malfläche nicht dem Sehbilde nach, sondern seiner Vorstellung von der gegenständlichen Wirklichkeit der Dinge. Dabei ist die ausgeprägteste Eigenschaft aller vorstelliger Zeichnungen die, daß selbst, wenn die Flächen der Vorbilder schräg zum Beschauer stehen, sie so gezeichnet werden, als ob der Beschauer gerade auf sie blicke. Ähnliches haben wir schon an der Kinderzeichnung nach dem Glase in Abb. 5 beobachtet. Schrägansichten des einzelnen Körpers, vor allem die aus ihnen entstehenden Verkürzungen, erzeugen im nicht von der griechischen Kunst beeinflussten Menschen so gut wie niemals eine zur Wiedergabe durchs Zeichnen wirksame Vorstellung⁴. Nur auf diese Eigenheit des Stand-

¹ Vereinzelte Ausnahmen finden sich auf jedem Gebiete. Lehrreich ist es, unter den Bronzen von Benin (F. von Luschan, *Altertümer von Benin*) die (europäisch beeinflusste?) Figur eines schießenden Europäers zu finden, die ganz aus den übrigen Figuren herausfällt (Taf. 71. Text Abb. 430—432). Spuren ihrer Wirkung findet man auch sonst, im Rundbild (Taf. 82. 89) und im Relief (Taf. 2), aber sie gehen nicht tief und haben das richtungsgerade Gepräge der einheimischen Kunst von Benin nicht geändert.

² Zeichenkunst S. 77. ³ Zeichenkunst S. 89.

⁴ Man weiß, welch große Rolle in der künstlerischen Tätigkeit das Gedächtnis spielt. Das gilt vom heutigen ebenso wie vom ägyptischen und pri-

bedens möge man bei dem Bilde des Leuchters in Abb. 7 achten, die eindringlich lehrt, wie stark die „ursprüngliche“, d. h. angeborene, vorstellige Zeichenweise, die auch beim Zeichnen nach der Natur nur mit geraden Ansichten rechnet, noch in jemand ist, auf den doch die anerzogene wahrnehmige Art, die auch verkürzende Schrägansichten berücksichtigt, schon gewirkt hat, wie die Öffnung der Lichtröhre zeigt, bei der die Schrägansicht verwendet ist.

Wir sprechen von einflächigen Vorbildern. Genau wie wirklich einflächige wirken natürlich auch solche, die zwar eine vielleicht mannigfach gebrochene Fläche bieten, die aber vom Zeichner im Augen-

mitiven Künstler. In einem jeden Menschen sammeln sich Mengen von Seheindrücken, auch verschiedene von demselben Gegenstande, den er von den verschiedensten Seiten gesehen hat. Von den vielen Eindrücken ein und desselben Körpers werden aber im „vorgriechischen“ Künstler nur einige wenige lebendig beim absichtlichen Wiedererzeugen durch die Vorstellung. Diese Beschränkung ist die Folge einer Auslese, die durch größtenteils unbewusstes Vergleichen der Eindrücke unter sich entsteht. Wirksam bleiben nur die, welche den betreffenden Körper befreit von allen durch bewusste oder unbewusste Erfahrung als solche erkannten Zufälligkeiten zeigen, zu denen die Verkürzungen und Verschiebungen der Linienperspektive gehören.

Diese Auslese aus den Seheindrücken geschieht wohl zum Teil einfach auf Grund dessen, was das Auge selbst geliefert hat. Es wirkt die Erfahrung, daß die verkürzte Ansicht buchstäblich die Vorlage in ihren Rechten kürzt, sie um ansehnliche Teile ihres Besizes betrügt. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß noch ein zweiter Prüfstein und Wertmesser bei der Auslese wirksam ist, das sind die Eindrücke des Tastsinnes. Man darf daran erinnern, daß beim Kinde das erste Organ, mit dem es sich in seine Umgebung „einfühlt“, sie „begreift“, die Hand ist, und daß das Auge erst folgt. So müssen sich auch weit später noch die einander stets widersprechenden, durch den Sehsinn empfangenen Augenblicksbilder den durch Tasten im weitesten Sinne (also Abtasten mit den Händen, Abschreiten, Eigenbewegung des Auges und alle anderen Mittel) erlangten Erfahrungen unterordnen und sich durch sie unbewußt verbessern lassen. Die berichtigende Erfahrung wird übrigens nicht immer gerade an dem unmittelbar vorliegenden Stücke selbst gemacht sein; dann entscheidet der Schluß aus wirklich oder vermeintlich Gleichartigem, und oft wird die Erfahrung erst durch eine lange Kette von richtigen oder falschen Schlüssen mit ihrer letzten Anwendung verbunden sein; am Anfang kann also vielleicht ein vom Ende recht verschiedener Gegenstand liegen.

So kommt es, daß von allen Seheindrücken kein perspektivisch verkürzter im „vorgriechischen“ Zeichner die Kraft hat, ein zur zeichnerischen Wiedergabe wirksames Erinnerungsbild zu hinterlassen, daß also die Vorstellung nur geradaussichtige unverkürzte Bilder aufbewahrt, statt der vielfach verkürzten und verschobenen Linien der meisten anderen Seh wahrnehmungen. (Mit Änderungen nach Zeichenkunst S. 88/89).

blide seines Schaffens als einflächig empfunden werden, etwa ein von vorn gesehener Mensch. Solchen Flachbildern entsprechen nun unmittelbar die Erzeugnisse der Plastik, die man Brettchenfiguren genannt hat¹. Sie stellen den Menschen in Vorderansicht und, als vorstellige Schöpfungen, natürlich unverdreht dar, zwar den Umrissen nach aus der Masse ausgeschnitten, aber doch im Grunde einflächig: Der Masse selbst fehlt die Tiefe.

Diese und einige andere Werke² möchte man am liebsten nicht zur Plastik, sondern zur Flachkunst rechnen. Jedenfalls treten die eigentlichen Probleme der Plastik, des Rundbildes, nur bei den Gebilden zutage, die nicht einflächig sind oder einflächig aufgefaßt sind, die vielmehr drei klare, in die Vorstellung des Bildners getretene Ausdehnungen: Höhe, Breite und Tiefe haben.

Aber auch bei diesen hält die Behauptung von der engen inneren Beziehung zwischen Rundbild und Flachbild stand.

Bei Körpern mit drei klaren Ausdehnungen, an denen mehrere aneinander stoßende Flächen dem vorstelligen Zeichner der Wiedergabe wert erscheinen, entsteht das Bild der Hauptfläche auf genau dieselbe Weise wie das der einflächigen Vorbilder. Sie wird in gerader Aufsicht ohne Verkürzungen hingesezt. Die Nebenflächen fügt der Zeichner an die Hauptfläche an, auch sie in gerader Aufsicht ohne Verkürzungen vorgestellt. So können Bilder von flachen Risten entstehen, die wie breite Bilderrahmen aussehen (Abb. 8), oder von Giebelhäusern³, bei denen die beiden Giebel gezeichnet sind.

Denken wir uns dieselben Dinge rundbildlich dargestellt neben solche Zeichnung, so tritt Ähnlichkeit und Verschiedenheit der vorstelligen Schöpfung des Flachbildners und der richtungsgeraden des Rundbildners sinnfällig zutage. In beiden Fällen tastet die Hand des Künstlers erst der Vorstellung von den Umrissen der Fläche nach, die ihm als Hauptfläche gilt. Sie erscheint natürlich ohne Verdrehungen in gerader Aufsicht. Dann wird den Vorstellungen von den Nebenflächen nachgetastet. Während nun aber ein Flachbildner bei den Nebenflächen sich durch den Widerstand des Malgrundes auf dessen Oberfläche ableiten läßt, geht die Hand des

1 z. B. Winter, Kretisch-mykenische Kunst 83, 3.

2 Die Siegesgöttin des Archermos aus Delos bietet kaum anderes als ein ausgeschnittenes vorstelliges Flachbild. Man vergleiche etwa Weber, Siegelbilder 262.

3 Österreichische Jahreshefte Bd. 2 S. 16; Notizie degli scavi 1892, S. 362.

Körperbildners, dem Widerstande des Werkstoffes zum Troße und ihn brechend, in die Tiefe. Auch dieser Gedanke wieder ist am vollkommensten verkörpert in der Ausbildung des ägyptischen Blockverfahrens: Man nehme etwa einen eben erst angefangenen Statuenfuß¹, wo die obere, die Ristfläche, rechtwinklig zur Hauptfläche, also hier der Seitenfläche, in die Tiefe läuft, während sie in einem ganz vorstelligen Flachbilde² sich auf der Malfläche ausbreitet.

Man könnte das Vorgehen des ägyptischen Künstlers beim Schaffen eines Flachbildes nach einem Körper, also nach einem Gegenstande mit mehreren Ausdehnungen, so schildern³, daß er in seiner Vorstellung den einzelnen Flächen des Vorbildes nachgehe, und nach diesen, nur gerade Aufsichten bietenden Vorstellungen sein Bild aufbaue; er wechsle dabei im Geiste fast für jeden Teil seinen Standpunkt. Man vergleiche beim Menschenbilde die von vorn gesehenen Schultern mit dem von neben gesehenen Fuß und Gesicht, und dessen Umriß wieder mit dem von vorn gesehenen Auge.

Jeder Flachbildner ist nun für den Aufbau seines Bildwerkes festgebannt auf den Standort vor seiner Arbeitsfläche; er kann nicht um sein Werk herumtreten und zu dessen einzelnen Teilen die Stellung einnehmen, in die er dem Vorbilde gegenüber sich körperlich bringen könnte. Die Flächen, die er schafft, liegen in einer Ebene⁴.

Ein Rundbildner aber kann sein Werk umschreiten und umfassen, genau so wie er es an seinem Vorbild tun kann, eine Möglichkeit, die er natürlich benutzen wird, wenn er nicht etwa jene fast flachbildmäßigen Brettchenfiguren macht. Die Lage der von ihm geschaffenen Flächen wird bestimmt durch die Natur des nachzubildenden Körpers.

Nehmen wir an, dieser Körper habe mehrere Hauptansichtsflächen, die zueinander keine rechten Winkel bilden. Da würde der vorstellige Rundbildner eine dieser Ansichtsflächen, die sich als Ausgangsfläche empfiehlt, sich vorstellen und vor sich hinstellen, natürlich unverdreht in gerader Aufsicht. Auch die andern Flächen stellt er sich in geraden Aufsichten vor. Alle diese geraden Aufsichten werden aber natürlich im Werkstoff ebensowenig wie die Flächen des Vorbildes rechte Winkel zueinander bilden, sondern eine Gruppe von Ebenen, die sich in spitzen oder stumpfen Winkeln schneiden.

Hat der Vorbildkörper aber vier Hauptansichtsflächen, die rechtwinklig zueinander stehen, so bilden natürlich auch die Flächen des

¹ Zeichenkunst Taf. 40, 2 links. ² Zeichenkunst Abb. 195. ³ Zeichenkunst S. 98, 234, 250. ⁴ Beim ägyptischen Relief in gleichlaufenden.

Abbildes ein rechtwinkliges Ebenenkreuz. Zu dieser Art von Körpern gehören nun ihrem natürlichen Buchse nach Menschen und Tiere. Da sind die Hauptansichtsflächen bestimmt durch die in Ruhe rechtwinklig zueinander stehenden Hauptrichtungen des Gesichts der Füße und Beine gegen die der Schulterbreite. Tritt der vorstellige Bildner zum Schaffen einer Menschenfigur an, so wird vor allem die Fläche, die er zum Ausgang nimmt, also je nachdem die Vorderansicht des Menschen oder die Seitenansicht, in gerader Aufsicht ohne Verdrehungen und Verkürzungen sich ihm vorstellen, und an diese wird sich rechtwinklig eine andere Ansicht setzen. So beherrschend sind für die Vorstellung die seitlich sich streckende Richtungsebene der Schultern und die rechtwinklig dazu vorwärts weisende des Gesichts und der Füße, daß sie auch die Ebenen, in denen der Bildner seine Vorstellungen von Oberarmen und Oberschenkeln zu verkörpern vermag, in ihr rechtwinkliges Ebenenkreuz ziehen, Zwischenstellungen verhindernd ¹.

Enger als dadurch, daß im vorstelligen Flachbilde wie im richtungsgeraden Rundbilde die geraden Aufsichten aufs stärkste wirken, kann die innere Verbindung zwischen beiden unmöglich sein ¹. Ein Wort wie das oben schon gebrauchte „geradaufsichtig“ würde beide gut kennzeichnen.

Das die Rundbilder nach Menschen und Tieren bindende Gesetz der Richtungsgeradheit wird man nach all diesen Überlegungen nun anders fassen müssen, als es lange tut, und zwar so:

Die Rundbildwerke nach Menschen und Tieren unterliegen bei allen Völkern und Einzelmenschen, die nicht von der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts berührt sind, dem aus der Art der Naturbetrachtung folgenden Gesetze, daß die Ausgangsebene in gerader Aufsicht vorgestellt ist, und die Teile (beim Menschen Kopf, Rumpf und die Glieder, unter diesen vor allem Oberarme und Oberschenkel) sich mit mindestens je einer ihrer geraden Aufsichten in ein Kreuz rechtwinklig sich schneidender oder gleichlaufender Ebenen fügen.

Es wird gut sein, wenn der Leser sich einmal an einer ziemlich lebhaft bewegten ägyptischen, also richtungsgeraden Figur die Lage der Ebenen klar macht, etwa an der, Kleinplastik Taf. 132 und 133 abgebildeten, eines Mädchens, das einen großen Krug auf Schulter

¹ Ich bin versucht, mich mit den von Hildebrand im Problem der Form geäußerten Ansichten auseinanderzusetzen, doch muß ich mir das hier versagen.

und Nacken trägt. Da liegt für den Rumpf die Haupt- und Ausgangsansicht natürlich auf der Seite, weil nur in ihr das Wesentlichste, die Linie der starken Krümmung, klar hervortritt. Gleichlaufend zu ihr liegen die Ebenen des Kopfes, des rechten Armes und eines jeden der Beine. Scharf rechtwinklig stößt darauf die Ebene, in der die beiden Schultern und der linke Arm liegen. In der ähnlichen Figur auf Tafel 134 und 135 liegen beide Arme in gleichlaufenden Ebenen.

Dagegen halte man nun etwa die griechische, richtungsfreie Statue des Ringers, der sich nach dem Kampfe das Öl und den Staub abschabt¹, so sieht man, daß da weder die Ausgangsebene in gerader Aufsicht vorgestellt ist, noch vom Scheitel bis zur Sohle auch nur zwei von all den entsprechenden Ebenen sich in ein rechtwinkliges Ebenenkreuz einordnen lassen, sondern überall auf die Wirkung der Verkürzungen gerechnet wird.

Von der Gegengleiche ist in der neuen Fassung des Gesetzes nicht mehr die Rede. Sie hat aus ihm endgültig auszuscheiden. Richtungsgeradheit und Gegengleiche haben nichts miteinander zu tun. Bei Rundbildern nach Menschen, Tieren und anderen Vorbildern, die von Natur gegengleich gebaut sind, trifft beides, man darf sagen zufällig, zusammen. Wenn aber der Mensch nicht gegengleich gebaut wäre, sondern ungleich wie ein Lindenblatt, so würde jedes vorstellende Rundbild nach ihm auch immer richtungsgerade sein, doch niemals gegengleich.

Wir können das gelegentlich auch beim Menschen, wie er nun einmal ist, zeigen. Eine Figur, die den Kopf² oder den Rumpf³ unverdreht seitwärts beugt, verstoßt ebensowenig gegen das richtig gefaßte Gesetz der Richtungsgeradheit wie eine solche, die den Kopf um volle rechte Winkel seitwärts dreht⁴. Alle diese Dinge mußte lange als Ausnahmen festnageln, die sie in Wirklichkeit nicht sind. Bei Drehungen in rechten Winkeln, geraden Beugungen seitwärts, rückwärts⁵ und vorwärts⁶ bleibt eben immer eine der geraden Aufsichten jedes Teiles in dem Kreuze der rechtwinklig sich schneidenden oder gleichlaufenden Ebenen, aus dem nur die nicht rechtwinkligen Drehungen, also auch die schrägen Beugungen herausfallen. Nur diese bleiben als Ausnahmen übrig. Darin, daß die

¹ Lysippos oft abgebildeter Apoxyomenos.

² Burlingtonklub 1922 Taf. 13 oben. ³ Kleinplastik 146 links.

⁴ Kleinplastik 80. Für das Entsprechende in der Flachkunst siehe Zeichenkunst S. 203. ⁵ Kleinplastik 31. ⁶ Kleinplastik 13. 20. 96. 132—135.

Tatsachen sich jetzt einfacher ordnen, Ausnahmen wegfallen, liegt eine Gewähr für die Richtigkeit unseres Weges zur Deutung.

Betrachten wir die wenigen in Ägypten vorkommenden wirklichen Ausnahmen vom Gesetze etwas genauer:

Daß der Kopf unter der Wirkung des einen Kopfsnickers schräg vorgeneigt ist, kann man nur ganz vereinzelt nachweisen¹. Viertel-drehungen kommen nie vor.

Drehungen des Rumpfes, bei denen die eine Schulter etwas vorgezogen ist, mag man etwa zu einem Duzend unter vielen Tausenden aufführen können und zwar nur unter stehenden Figuren. Da folgt die Schulterbewegung dann gewöhnlich der des vorgezogenen Beines². Gelegentlich sind aber auch beide Bewegungen reizvoll verchränkt³.

Auch von der Gliederhaltung kann man Abweichungen auffinden. Ich will auf die Haltung der Unterarme und Unterschenkel nicht genauer eingehen. Sie sind aus gewissen, leicht erkennbaren Gründen⁴ freier als Oberarme und Oberschenkel, die sich dem Gesetze fast immer fügen. Man findet diese zwar öfters, aber nur ganz leicht, aus dem rechtwinkligen Ebenenkreuz herausgedrängt, wenn die Haltung der Unterarme es erfordert⁵.

Die bekannteste Ausnahme vom Gesetze sind Figuren von Tieren, die halb auf der Seite liegen. Das berühmteste Beispiel für diese, etwa seit 1900 v. Chr. nachweisbare Haltung sind die gewaltigen Granitlöwen Amenophis des Dritten aus den Jahren um 1400 v. Chr.⁶. Man sieht aber gerade auch bei diesen Stücken an den recht-

¹ Ich kenne nur Burlingtonklub 1922 Taf. 13 unten.

² Kleinplastik Taf. 36. ³ Kleinplastik Taf. 62.

⁴ Da handelt es sich oft einfach darum, die Hand oder den Fuß an eine bestimmte Stelle zu bringen. So etwas kann auch die Oberarme ablenken. Man stelle sich etwa vor, ein Mann trüge mit gestreckten Armen vor seinen Oberschenkeln einen Zuber, der viel breiter ist als seine Schultern. Unter ähnlichem Zwang sind bei der Ringergruppe v. Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägyptischer Skulptur Taf. 29. (= v. Bissing, Die Kultur des alten Ägypten Abb. 5) die leichten Abweichungen von der Richtungsgeradheit entstanden. ⁵ Kleinplastik Taf. 108 und 109.

⁶ Bilder 27,8; die ersten, zeitlich gesicherten Beispiele dieser Haltung in der Steinbildhauerei. An Kleinfiguren ist sie in Spuren etwa seit 1900 v. Chr. zu finden. (Berlin 13892, Nilpferdfigur; Burlingtonklub 1922 Taf. 50). Seit Amenophis dem Dritten gehört sie zum unverlierbaren Bestande der Weltkunst für die Löwendarstellung. — Man vergleiche mit ihnen etwa die völlig richtungsgerade liegenden Panther bei F. von Luschan, Altertümer von Benin Taf. 44, 5.

winklig gekreuzten Vordertagen und der Richtung des Kopfes das Gesetz noch durchscheinen¹. Die andern Tierfiguren folgen ihm alle ganz.

Zusammenfassend muß man sagen, daß alle Ausnahmen so spärlich vorkommen und das Gesetz so schwach übertreten, daß sie seine Geltung nicht zu erschüttern vermögen, ebenso wenig wie in der Flachkunst die gelegentlichen perspektivischen Verkürzungen den Grundzug des ägyptischen Zeichnens, daß es nämlich Verkürzungen ablehnt². Man darf in diesen Dingen nicht wie gebannt auf die paar Ausnahmen starren. Denn man kommt nie zur Erkenntnis der großen Linien, wenn man sich auf jede kleine Ausbiegung ablenken läßt. Die wenigen Ausnahmen bleiben kraftlos und ohne weitere Wirkung. Das ist das Wichtige.

Durch den Nachweis der auf Verwendung gerader, rechtwinkliger Aufsichten beruhenden Wesensverwandtschaft zwischen Rundbild und Flachbild wird nun eigentlich erst verständlich, warum zur selben Zeit, wo das vorstellige durch das wahrnehmige Flachbild verdrängt wird, überall notwendig auch an Stelle des richtungsgeraden Rundbildes das richtungsfreie treten muß. Man könnte die richtungsgerade Rundbildnerei geradezu als die vorstellige bezeichnen. Die Abkehr von ihr und von der vorstelligen Malerei bilden zusammen jene gewaltige, durch die Griechen in die Welt getragene Wendung vom vorstelligen zum wahrnehmigen Schaffen³.

Nur Wenige werden sich darüber klar sein, daß durch die Tat des griechischen fünften Jahrhunderts auch auf dem Gebiete der Kunst in die Völker, die Griechen selbst eingeschlossen, einer jener schmerzlichen Risse gekommen ist, die aber nur Rousseausche Schwärmer ernsthaft bedauern werden. Überall da, wo der Einfluß der griechischen Kunsttat nicht gewirkt hat, wie zum Beispiel im alten Ägypten, sind die Grundlagen des Zeichnens und Rundbildens beim einfachen Erwachsenen, ja beim Kinde, dieselben wie beim größten Künstler. Erst da, wo der griechische Einfluß mächtig wird, hat jeder einmal in sich den Übergang vom vorstelligen zum wahrnehmigen Schaffen durchzukämpfen.

Bisher haben wir nur die Gleichheit von Flachbild und Rundbild im Wesen der Naturwiedergabe ins Auge gefaßt, nicht nach Beziehungen in irgend welchen Einzelheiten gesucht. Und doch lohnt

¹ Auch im Widder desselben Königs, Berlin 7262, ist ein stiller Kampf zwischen Richtungsgeradheit und schräger Lage.

² Zeichenkunst S. 143. ³ Zeichenkunst S. 35.

es, auch von diesen wenigstens eine genauer zu besprechen, wo Gewohnheiten aus der Flachbildnerei auf die Rundbildnerei eingewirkt haben.

Die oben besprochenen altgriechischen Jünglingsstatuen stellen durchweg das linke Bein voran, und man hat das als einen Beweis dafür angeführt, daß sie durch ägyptische Vorbilder angeregt worden seien. In der That sehen ja auch die ägyptischen Statuen, die Menschen und Tiere in Schrittstellung zeigen, mit ganz wenigen Ausnahmen die linken Beine voran¹. Ob die angenommene Verbindung zwischen den altgriechischen und den ägyptischen Statuen wirklich besteht oder nicht, jedenfalls werden wir Agyptologen uns fragen müssen, warum denn die ägyptischen Statuen ihre Beine immer wie angegeben setzen. Man² hat wohl gesagt, es sei den Agyptern glücksbedeutend gewesen, mit dem linken Fuße anzutreten. Das ließe sich hören, obgleich wir von einem solchen ägyptischen Glauben nichts wissen. Die Erklärung, die ich geben will, ist so einfach, daß sie wohl nur ausgesprochen zu werden braucht, um an die Stelle jener andern zu treten.

Zunächst erinnere ich an eine merkwürdige Gewohnheit der ägyptischen Flachkunst³. Danach ließ ein Zeichner, wenn er die Figur eines Menschen oder Tieres entwerfen konnte ohne Rücksicht auf Gegensinn zu anderen Figuren oder auf sonstige, in andere Richtung loßende Beziehungen, wenn er also ganz nach seinem Belieben schaffen konnte, seine Wesen stets nach rechts blicken. Wie das zu erklären ist, weiß ich nicht. Man kann nur darauf hinweisen, daß es irgendwie mit der Richtung der ägyptischen Schrift zusammenhängen muß, deren Bilder ja, wenn nicht bestimmte Rücksichten es anders verlangten, auch immer nach rechts, dem Zeilenanfange zu blicken. Bei uns, deren Schrift von links anfängt, werden die meisten Figuren wohl unwillkürlich nach links sehen.

Nun stelle man sich einmal vor, ein Werkblock stehe rechtwinklig zugehauen da, und ein ägyptischer Bildhauer, in dessen Hand es liegt, seine Figur so zu gestalten wie er will, ungebunden durch Rücksicht auf anderes, trete an den Block heran, um auf ihn die Vorrisse der künftigen Figur eines stehenden Mannes aufzutragen.

¹ Spiegelberg, Kunst Abb. 26; Plastik 32; Bilder 24, 5 ist mit verkehrter Platte geätzt.

² Wie ich mich zu erinnern glaube, Capart an einer mit entschundenen Stelle.

³ Zeichenkunst S. 241. Erman (Ranke), Agypten S. 480.

Der Ägypter hat, wie allgemein bekannt sein dürfte¹, eine große Scheu davor, Figuren zu zeichnen, die aus dem Bilde herausblicken. Es sind uns in ägyptischen Reliefs und Malereien höchstens zwei bis drei Duzend von vorn gesehener Menschengesichter erhalten. Sollte also wohl unser Bildhauer gleich zuerst vor die Vorderansicht treten, um diese aufzureißen und nicht lieber erst eine der Seitenansichten in Angriff nehmen? Und wenn wir uns nun an die besprochene Gewohnheit erinnern, beim Zeichnen Figuren rechtshin sehen zu lassen, so werden wir vermuten, daß er mit seinem Zeichenpinsel zuerst vor die Blockfläche tritt, die ihm seine Figur rechtshin blickend bietet, also vor die rechte Seite der späteren Statue.

Lut er das, so wirkt damit von selbst eine weitere Gewohnheit der ägyptischen Zeichner², daß nämlich bei ihren in Schrittstellung abgebildeten Menschen und Tieren fast ausnahmslos die vom Beschauer entfernteren Beine voran stehen, bei den rechtshin gewendeten also die linken Beine. Wie diese Gewohnheit zu erklären ist, weiß ich nicht genau. Aber sie gilt, und zwar mit solcher Kraft, daß auf ägyptischen Bildern die Tiere fast immer Paßgänger sind³, auch solche, die es in der Natur nicht sind. Die aus dieser Zeichengewohnheit folgende Eigentümlichkeit, daß bei rechtshin gewendeten Wesen das linke Bein voransteht, muß natürlich auch der erste Vorriß des Bildhauers auf seinen Block aufweisen, und beim Fortschreiten der Arbeit auch das aus ihr entstehende Rundbild. Nähme man an, der Bildhauer wäre von der linken Seite der künftigen Statue ausgegangen, so müßte sich das am Vorsetzen des rechten Beines zeigen⁴.

Ich denke, durch diese aus der Arbeitsweise des ägyptischen Künstlers folgende Erklärung ist aufs einfachste gezeigt, warum die ägyptischen Statuen in Schrittstellung das linke und nicht das rechte Bein vorsetzen. Es hat sich gezeigt, daß hier wirklich die Zeichnung auf die Gestalt des Rundbildes einen bestimmenden Einfluß hat, und zugleich, daß beim schreitenden Menschen die Seitenansicht

¹ Zeichenkunst S. 197—201.

² Zeichenkunst S. 243. Erman (Ranke), Ägypten S. 479.

³ Zeichenkunst S. 243. Spiegelberg, Kunst Abb. 21. Bilder 14,3; 16,2.

⁴ Daß die linke Statuenseite oft nicht nur für den Künstler unwichtiger, sondern auch für den Beschauer die mindere ist, erhellt allein schon aus dem Vergleiche der rechten und der linken Seite einer Statue mit Rückenpfeiler, wo, von links her gesehen, durch diesen Pfeiler und die Füllung zwischen ihm und dem vorgelegten Beine das zurückstehende verdeckt ist. (Abb. 10.) Diese unglückliche Ansicht, mit dem einzigen, in dieser Stellung tragunfähigen Beine, kann nur die untergeordnete sein.

für den ägyptischen Künstler eine große Rolle spielt. Sie hat ja auch beim vorn- und hintübergebeugten Menschen und bei den Tieren das Übergewicht. Man müßte weitere Untersuchungen darüber anstellen, wie das bei den einzelnen Haltungen gewesen ist. Es gibt ja Kunstwerke, bei denen auch wir noch aus der Wirkung auf uns, ohne uns der Gefahr eines Irrtums auszusetzen, auf die Ansicht schließen können, von der der alte Künstler ausgegangen ist. Der herrliche alabasterne Löwenkopf des Berliner Museums¹ enthüllt, wie ich an anderer Stelle² schon gezeigt habe, seine eigentliche Schönheit erst in der Seitenansicht, während die Vorderansicht auffallend dagegen absticht. Nicht viel Werke sind es, bei denen in der Wirkung eine Ansicht so stark überwiegt, aber selbst bei der wundervollen bunten Königinnenbüste aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmosis in El-Amarna³ glaubt man doch zu empfinden, daß die Seitenansicht mit dem feinen Schwunge der Nacken- und Halslinie, dem edlen Schnitte der Nase und der Abgewogenheit der schwer zurückliegenden Krone gegen das vordrängende Gesicht, den Hauptreiz auch für den ägyptischen Künstler gebildet hat. Bei solchem vollkommenen Kunstwerke klaffen jedoch Seiten- und Vorderansicht nicht so auseinander wie bei dem Löwenkopfe. Es hing eben wesentlich von der Kraft des Künstlers ab, ob sein Werk zu einem echten Rundbilde zusammenging oder nicht.

Wer nun ägyptische Statuen unter diesem Gesichtspunkte durchmustert, darf nicht einmal immer die ganze Vorder- oder Seitenansicht als gleichwertig für den Künstler nehmen. Man muß wieder an das oben von der Flachkunst Gesagte erinnern, wonach der ägyptische Zeichner eine Menschenfigur aus ihren Teilen aufbaute indem er diesen in seiner Vorstellung einzeln nachging, so daß wir sagen würden, er wechselte dabei fast bei jedem Gliede seinen Standpunkt. So wird sich auch beim Rundbilde der Bildhauer zur Brust anders gestellt haben als zu den Beinen⁴ und so fort. Wenn er Drehungen nur mit vollen rechten Winkeln folgte, Zwischenstellungen des Vorbildes so gut wie ganz unwirksam blieben, so geschah das eben, weil seine Vorstellung im stärksten Maße zwingend bestimmt war durch die Rechtwinkligkeit der Hauptachsen des Körpers.

Auch bei diesem Stellungswechsel des Künstlers zu den Körper-

¹ Zeichenkunst Taf. 45, 2. ² Berlin, Amtliche Berichte 38, 151.

³ Erman (Ranke) Taf. 8, 9.

⁴ Der Gegensatz ist beim Menschen in Schrittstellung klar, und fast noch schärfer beim sitzenden. Löwy, Stein und Erz S. 25. Anm. 1.

teilen kann man wieder an die handwerkliche Übung denken. Wir wissen, daß der Bildhauerlehrling an einzelnen Körperteilen unterrichtet wurde. Sonst hätten wir nicht unter den uns erhaltenen Lehrstücken so viele gesonderte Köpfe, Rumpfe, Hände, Beine, Füße und dergleichen mehr¹.

Dieses häufige Heranziehen des Handwerks könnte auf den Gedanken bringen, das Gesetz der Richtungsgeradheit sei doch vielleicht aus der Art des ägyptischen Werkverfahrens oder der Natur des Werkstoffes abzuleiten. Aber das hieße die Natur dieser Dinge verstehen. Das Gesetz gilt, und diese Erkenntnis ist das Bedeutendste und Bleibende an Langes Arbeit, auch bei alten und neuen Völkern, bei denen nicht eine Spur des geregelten Blockverfahrens und kein Vorzeichnen des Rundbildes nachzuweisen ist, wie es ja auch schon für die älteste ägyptische Kunst zutrifft². Sogar für Die Bildnerei gilt es, die nicht aus Stein sondern aus Ton, also nicht, wie die Bildhauerei, nur durch Wegnehmen, sondern auch durch Zufügen von Masse ihre Körper aufbaut. So ergibt sich, daß nicht das Werkverfahren der Grund ist, warum die Figuren sich in ein rechtwinkliges Ebenenkreuz einordnen, sondern daß umgekehrt die Werkform das genau dem innersten Wesen angepaßte Kleid ist.

In unseren Veröffentlichungen findet man die ägyptischen Statuen oft in Schrägansichten abgebildet. Wir wissen jetzt, was mancher schon geahnt hat³, daß das gewiß nicht ägyptisch empfunden ist. Natürlich hat der Ägypter nicht die Augen geschlossen, wenn ihm eine Statue in Schrägansicht vor Augen kam. Aber wir können nun mit Bestimmtheit sagen, daß er in einer solchen Ansicht nicht den Genuß fand wie wir. Er würde solch ein Bild als unruhig störend bei Seite geschoben und nach einer der Vollansichten gegriffen haben. Ja noch mehr: Wo sein leibliches Auge einen Körper in Schrägansicht traf, wirkte diese meist gar nicht. Die Kenner der ägyptischen Zeichenkunst möchte ich daran erinnern, wie zum Beispiel bei ägyptischen Zeichnungen von Stühlen durch das Schwinden der Nebenflächen die „vorstellig reinen Seitenansichten“⁴ zustande kommen. Das körperliche Auge eines Menschen hat niemals einen Stuhl so gesehen; vor dem inneren Auge aber ist alles, was in Verkürzung neben der in gerader Aufsicht vorgestellten Hauptfläche stand, gefallen. Wenn

¹ Vieles bei Edgar, *Sculptors' studies*; Berlin, Amtliche Berichte Bd. 30, 39. ² Zeichenkunst S. 255. ³ Siehe Ägypt. Zeitschr. Bd. 55, S. 17 Anm. 1. ⁴ Zeichenkunst S. 95. 96. 201. 255.

man so etwas kennt, wird übrigens begreiflicher als sonst, wie die Assyrier ihre Torftiere ertrugen, die in der Schrägansicht fünf Beine sehen lassen¹. Wem es um das Wesen der ägyptischen Kunst zu tun ist, wird sich der Forderung, Rundbilder gerade anzusehen, fügen müssen, genau so wie der Betrachter ägyptischer Flachbilder sich hüten muß, in sie unsere perspektivengewohnte Betrachtungsweise hineinzutragen. Es scheiden sich² an solchem Punkte das selbstlose Ringen um das Verständnis eines Kunstwerkes und das selbstsüchtige Genießen, das dem alten Kunstwerke sogar Reize abzugewinnen sich nicht scheut, die seinem Wesen fremd sind. Wenn wir heute die Bildwerke so oft in Schrägansichten bringen, so läßt sich das allenfalls nur durch Sparsamkeit entschuldigen, da wir aus einer Schrägansicht verhältnismäßig leicht uns die Hauptansichten in Gedanken herstellen können.

Man muß noch immer manche Leute, die an die ägyptische Kunst herantreten, daran erinnern, daß der ägyptischen Flachkunst ein Bekenntnis zur Perspektive keinen höheren Wert verliehen hätte³. Entsprechend wäre es natürlich auch mit der Richtungsfreiheit der Rundbildnerei. Gerade heutzutage ist es aber vielleicht nicht überflüssig, nun auch vor dem Gegenteil zu warnen, daß man nämlich die Formen, die sich aus dem vorstelligen Zeichnen und dem richtungsgeraden Rundbilden ergeben, an sich für etwas wertvolleres ansehe. Alle diese Dinge haben eigentlich mit der Kunst sehr wenig zu tun, sondern sind nur das Ergebnis der Naturerforschung, wie man mit einem Ausdrucke Adolf Hildebrand s⁴ sagen kann, die in jeder bildenden Kunst, soweit es sich um Naturnachbildung handelt, steckt, und an die die künstlerische Tätigkeit gebunden ist. Ästhetische Bedeutung haben Perspektive, Richtungsfreiheit und ihre Gegensätze allerdings, aber nur insofern, als sie den Beschauer, je nach seiner Erziehung, im Genuße hemmen oder fördern. Erst in dem, was sich abhebt von dem einer Welt gemeinsamen Untergrunde, liegt das eigene Kunstwollen eines Volkes oder Künstlers. So sehen wir jetzt auch, worum es sich bei der Auseinandersetzung mit Lange wirklich handelt. Er stellt sein Gesetz der Frontalität auf das Streben nach Gegengleiche, also auf den Grund des Kunstwollens, während wir es mit unserer Umgestaltung zum Gesetze der Richtungsgeradheit aus dieser Schicht herausgenommen und auf den unter

¹ Meißner, Plastik S. 102 und 104. ² Zeichenkunst S. 7. 8.

³ Zeichenkunst S. 80; dazu S. 6. ⁴ Problem der Form, Vorwort.

dem Kunstvollen liegenden Grund der Naturerforschung gestellt haben. Es leuchtet ein, wie wichtig es für die Würdigung einer jeden Kunst, eines jeden Kunstwerkes, ist, sich dies vor Augen zu halten. Denn es wird dadurch nicht bloß die uns angeborene Lust am reinlichen Denken und Fühlen befriedigt. Es würde auch das Bild der ägyptischen Kunst fälschen, wenn man Eigenschaften ihrer Werke, die der Naturerforschung zufallen, dem Kunstvollen zurechnete.

Beim Flachbilde und beim Rundbilde hat der Ägypter, seit seine Kunst ihre eigene Art bekam,¹ etwas, was traumhaft dem künstlerischen Schaffen der ganzen, nicht vom griechischen fünften Jahrhundert beeinflussten Welt zugrunde liegt, mit sonst kaum zu findender Willenseinheit, beinahe geometrischer Klarheit² und Schärfe durchgeführt, so daß es beinahe als ihm besonders eigen erscheint. Die Werke anderer Völker zeigen oft geschmeidigere Übergänge. Die Ägypter haben eben dabei ihrem angeborenen handwerklichen Triebe für ihre geradaussichtige Naturbetrachtung die sinngemäßen Werkverfahren erstaunlich folgerichtig erdacht, und diese wiederum sind dann ihrer Kunst eine starke Stütze geworden. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß schließlich doch diese fein durchdachten Maßregeln auch ein Druck geworden sind, der viel frisches Leben ersticht hat, seit der Zeit, wo sie zu sehr ins Kleinste eingriffen. Wir wollen jedoch auch nicht vergessen, daß wir es dem unablenkbar geradlinigen Vorgehen der Ägypter und ihrer fast unersättlichen Schaffensfreude verdanken, wenn manche Fragen der allgemeinen Kunstwissenschaft gerade aus der ägyptischen Kunst heraus ihre klarste Fassung und sicherste Antwort finden.

Was das nun sei, was in Ägypten zu der allgemeinen Grundlage, dem richtungsgeraden Schaffen, hinzutritt und die Werke eben zu ägyptischen macht, das mit Worten zu sagen, halte ich für ein vergebliches Bemühen.

Man versucht gern, es durch Heranziehen anderer Äußerungen des ägyptischen Seelenlebens zu erfassen. Darin liegt ein richtiger Gedanke: der von der inneren Einheit aller dieser Äußerungen. Es wäre wohl in der Tat das Endziel erreicht, wenn wir aus bildender Kunst, Baukunst, Dichtkunst, Musik, und nicht zu vergessen der Religion, ein Gesamtbild ägyptischen Kunststrebens erstehen lassen könnten, in dem ein Teil den andern stützt. Doch sind wir in Ägypten

¹ Zeichenkunst S. 20.

² Zeichenkunst S. VIII. Darin sind wohl die altmexikanischen Rundbildwerke den ägyptischen am ähnlichsten.

noch weit von solchem Ziel entfernt, das ja auch bei vielen Völkern, die uns weit bekannter und vertrauter sind, noch unerreich ist.

Von der ägyptischen Musik wissen wir nichts.

Die ägyptische Dichtkunst ist noch immer so gut wie vollständig ununtersucht. Nicht mehr als das allergrößte an ihren Formen ist beobachtet. Und ob wir jemals in die Feinheiten und das Wesen einzudringen vermögen werden, ist sehr fraglich, da uns so wichtige Dinge wie Klang und Rhythmus bei der unglücklichen Natur der ägyptischen Schrift, die ja keine Vokale schreibt, immer verschlossen bleiben werden.

Die Verbindung mit der Baukunst ist schon dadurch gegeben, daß es ersichtlich ägyptischem Empfinden nicht zusagte, Statuen gegen die freie Luft sich abheben zu sehen. Man gab ihnen fast immer einen Gebäudeteil als Hintergrund, außer wo sie, in Reihen stehend, selbst eine Art Schranke bilden, wie die liegenden Tiere eines von Sphinxen oder Statuen eingefassten Weges für den dazwischen Wandelnden¹. Daß die Statue mit der Wand oder dem Pfeiler ganz verwächst, und eigentlich nur als Gebäudeteil noch Bedeutung hat, scheint erst etwa seit dem zweiten Jahrtausend vorzukommen². Für den inneren Zusammenhang zwischen Baukunst und Rundbild muß man stets daran denken, daß die Ägypter die Lehrmeister der Welt im Bauen aus sorgfältig rechtwinklig behauenen Blöcken gewesen sind³, und die daran geübte Gewohnheit mag dazu beigetragen haben, daß die auf Richtungsgeradheit beruhenden Formen der Plastik in Ägypten so geometrisch durchgeführt worden sind. Im übrigen ist die Geschichte der ägyptischen Baukunst bisher noch nicht über das Technische hinausgegangen, und vorläufig ist das wohl auch gut. Die Fachleute wissen, wieviel zu tun ist, ehe man weiter zum Wesentlichen schreiten kann, was aber doch einmal geschehen muß.

Eine Eigentümlichkeit der ägyptischen Rundbildnerei, die man gewiß mit Unrecht aus einer Verbindung mit der Architektur erklärt, ist das, was wir Rückenpfeiler oder Rückenplatte nennen. Die Platte⁴ ist offenbar dazu bestimmt, dem Bildwerke einen Hinter-

1 Plastik 9. Die Figuren selbst sind natürlich als Einzelgebilde aufgefaßt. Manchmal, so vor dem Tempel Ramses des Zweiten in Wadi es-subua in Rubien, findet man stehende Königsfiguren zwischen den Sphinxen.

2 Die halben Rundbilder in Grabnischen und Tempelkapellen (Plastik 2. 12. 13) sind doch etwas anderes als etwa die von Plastik 6 und 7.

3 Es beginnt in Ägypten etwa um 3600. 4 Plastik 18. 19. 21.

grund zu bieten. Anders ist gewiß die Entstehung des Rückenpfeilers zu erklären, doch ist da noch vieles dunkel. Da er sich eigentlich nur an Steinfiguren findet — die vereinzelte Übertragung auf Holzbildwerk ist ein Mißbrauch — so ist er wohl entstanden aus einem wirklichen oder eingebildeten technischen Bedürfnisse. Auch da sehen wir dann aus einem handwerklichen Hilfsmittel ein künstlerisches Ausdrucksmittel werden¹. Beachtenswert ist², daß der Rückenpfeiler gerade den ältesten Bildwerken fehlt und erst eingeführt worden ist, als die ägyptische Kunst schon ihrer selbst sicher war, in der Pyramidenzeit.

Sehr merkwürdig geht es, wenn man die Äußerungen liest über den Zusammenhang zwischen Religion und Kunst.

Da hört man³ etwa zuerst eine Reihe von Stellen, die zeigen, daß die ägyptische Religion dichterische Bilder von großer Kraft geschaffen hat. Über die Religion selbst hört man allgemeine Sätze, denen sehr schwer auf den Grund zu gehen ist. Das ist für den Kenner gut verständlich. Ich wiederhole die schon früher⁴ ausgesprochene Behauptung, daß ich zurzeit noch niemand kenne, der den Geist, nicht nur die Äußerlichkeiten, der ägyptischen Religion fassen zu können sich vermessen dürfte. Nur an einer Stelle können wir jetzt schon durch die Äußerlichkeiten der Religion hindurchsehen, das ist bei der Reformation Amenophis des Vierten um 1375⁵. Wir beobachten da, wie das Neue, in leisen Wellen schon einige Zeit vorher angekündigt, schließlich in Sturm und Drang sich durchzusetzen sucht. Da ist es offenbar und für das Verständnis beider Gebiete wichtig, zu verfolgen, wie die Glaubensbewegung von einer gleichgestimmten in der Kunst in gleichem Schritt begleitet wird. Dem gegenüber werfe man einen Blick auf eine andere Zeit, auf die große Blüte unter den Pyramidenerbauern um 3000 v. Chr. Kaum jemals wieder finden wir in der Kunst ein so helläugig frisches Pochen der gesunden Natur mit behaglicher Freude an der Wirklichkeit. Es wird schwer sein, damit den Inhalt der erhaltenen religiösen Äußerungen der Pyramidenzeit zusammenzubringen.

So bleibt denn fast durchweg das Reden über den Zusammenhang der Religion mit der Kunst ein Sich-im-Kreise-drehen. Man

¹ Plastik 53.

² F e c h h e i m e r, Kleinplastik Seite 17. ³ F e c h h e i m e r, Plastik S. 10. ⁴ Zeichenkunst S. 297.

⁵ Siehe Die Religion und Kunst von El-Amarna.

bekommt eine Beschreibung des Wesens der Religion zu hören, die doch erst aus der Kunst, wie man sie auffaßt, hineingetragen ist.

Wie unvorsichtig man bei diesen Untersuchungen vorgeht, läßt sich an einem Punkte besonders deutlich zeigen. Es ist bekannt, daß die Statuen der Grabinhaber und die aus Tempeln stammenden nur verhältnismäßig wenige und einfache Haltungen und Bewegungen aufweisen. Es sind in der Hauptsache: Der Stehende¹, Der Sitzende, Der Würfelhocker, Der mit einem aufgestemmtten und einem untergeschlagenen Beine auf dem Boden Sitzende², Der im Schneidersitz auf dem Boden Kauernde³, Der Knieende in verschiedenen Formen⁴. Durch Abwandlungen im Einzelnen⁵ und durch Gruppenbildungen⁶ ist die Anzahl der Formen in Wirklichkeit viel abwechslungsreicher als es zuerst scheinen könnte. Dabei sind die gar nicht einmal mit gezählt, die eine vornehme Person in irgend einer ernstern Handlung darstellen⁷, wozu ja auch die eben genannten Knieenden und hockenden zum größten Teile eigentlich schon gehören. Unendlich wird die Reihe der Haltungs- und Bewegungsformen, wo Handwerker und Diener in allerlei Beschäftigungen vorgeführt werden⁸. Die Fülle und die Mannigfaltigkeit ist so groß, daß man ganz vergißt, daß über all dieser unendlichen Bewegtheit doch immer das Gesetz der Richtungsgeradheit liegt.

Ich will hier nur auf die anfangs genannten einfachen Grundformen der Ruhe eingehen. Da hören wir in einer Behandlung dieser Dinge⁹ etwa folgendes: „Im einzelnen bestimmte die religiöse Aufgabe Motiv und Gesamthaltung eines ägyptischen Bildwerkes. Da sie den Menschen beziehungslos, der Außenwelt ent-

¹ Dabei bevorzugt man bei Männern die Schrittstellung (Zeichenkunst S. 245), bei Frauen die Stellung mit mehr oder weniger geschlossenen Beinen (Zeichenkunst S. 243).

² Plastik 62.

³ Plastik 25 und öfter.

⁴ Plastik 31. 69; Kleinplastik 3. 54. 55. 77. 96.

⁵ Männer ballen weit öfter die leere Hand leicht zur Faust als Frauen. Die geschlossene Hand soll offenbar die gehaltene Kraft ausdrücken. Die Höhlung der Faust wird durch eine Füllung mit gewölbter Fläche geschlossen. Zeichenkunst S. 247.

⁶ Bei Gruppen werden wie im Flachbilde (Zeichenkunst S. 214) Haupt- und Nebenfiguren öfters durch verschiedene Größe gekennzeichnet.

⁷ Plastik 98; Kleinplastik 96.

Kleinplastik 19. 20. 31.

⁹ F e c h h e i m e r, Plastik Seite 14 Abschnitt II.

fremdet, dachte, suggerierte sie plastische Stellungen voll Ruhe und Feierlichkeit“. Danach sollen also diese Haltungen von der Religion eingegeben sein und den Menschen beziehungslos der Außenwelt gegenüberstellen. Man braucht nur einen Blick auf die zahlreich erhaltenen Gruppen zu werfen, wo die Menschen als Lebende in engster Beziehung zu anderen gesetzt sind, um zu sehen, daß sie, die oft mit recht weltlichen Dingen, etwa der Abrechnung mit ihren Beamten, beschäftigt sind, durchaus nicht beziehungslos sind und doch genau dieselbe Haltung haben wie die alleinstehenden Statuen. Es ist ganz klar, daß da in dem Gegensatz zwischen der ruhigen Haltung des Sitzenden und der bewegten der Beamten und Diener nichts weiter spricht als der Gegensatz zwischen der ruhigen Gemessenheit des vornehmen Mannes¹ und der Geschäftigkeit seiner Untergebenen. Wer den Orient kennt, wird wirklich vornehme Männer, wo sie in die Öffentlichkeit treten, nur in wenigen, als würdig anerkannten, Bewegungen und Stellungen sich vorstellen können. Übrigens ist das wohl in allen Ländern und zu allen Zeiten so gewesen, wo man noch auf feste Lebensformen hielt². Wir sehen, nicht die Religion hat diese einfachen Grundhaltungen der Statuen angeregt, sondern sie hat sie aus dem Leben übernommen. Daß die Statuen der Grabinhaber beziehungslos zur Außenwelt zu denken seien, wie es in dem angezogenen Ausspruche heißt, wird niemand glauben, dem einmal klar geworden ist, wie die Ägypter bis zum Jahre 1000 v. Chr., wo die Bilder des weltlichen Lebens aus den Gräbern schwinden³, alles taten, um diese Beziehung lebendig zu erhalten. Da steht die Statue in einer offenen Nische⁴ oder sitzt im Hintergrunde des Grabes, damit der Dargestellte in steter Verbindung mit der Welt bleibe, deren reiches Leben dazu noch auf den Wänden der Kammern dargestellt und so ihm stets gegenwärtig gehalten wird. Auch die in die Tempel geweihten Statuen sind nicht so beziehungslos zu denken wie man annimmt. So liest man auf einer: „Ich habe mir ein Grab gebaut neben dem ewigen Tempel

1 Zur Würde rückt natürlich auch der einfache Mann nach dem Tode auf.

2 Man vergleiche etwa v. Wilamowitz, Plato, S. 43. Die Veränderung der Haltung des Königs in der Amarna-Zeit (Die Religion und Kunst von El-Amarna S. 37) wird man nicht nur als einen Wechsel in der Kunstform ansehen müssen, sondern auch als Spiegelbild einer wirklichen neuen Lebensform, einer neuen Art, sich zu geben.

3 Zeichenkunst S. 16.

4 Spiegelberg, Kunst Abb. 27; Plastik 12. 13.

des Gottes, und habe diese Statue in diesen Tempel gestellt, um niemals ihm fern zu sein.“ Wenn nun aber auch die Haltungen der Statuen dem Leben entnommen sind, so ist doch klar, daß die Hineinziehung der Haltungsformen des würdigen Menschen in die geweihten Stätten des Grabes und des Tempels dazu beigetragen hat, den Ausdruck der Würde und der inneren Feierlichkeit noch zu steigern.

Natürlich gibt es auch Statuenhaltungen, die unmittelbar unter religiösem Einfluß geschaffen sind. Ich erinnere als Beispiel nur an die schöne Berliner Statue Amenemhets des Dritten aus der Zeit um 1900 v. Chr.¹, in ihrer Verbindung von Demut und Stolz wohl eins der köstlichsten Bilder eines königlichen Gebetes.

Was ich besprochen habe, ist nur ein Teil der Grundfragen, die die ägyptische Rundbildnerei in uns anregt, und auch von diesem Teile konnte vieles nur angedeutet werden.

Ich glaube aber gezeigt zu haben, daß die Grundlage der Naturwiedergabe in der ägyptischen Kunst, das vorstellige, oder, um bei der Rundbildnerei zu bleiben, das richtungsgerade Schaffen, uns so fremd geworden ist, daß es undenkbar ist, ein Künstler schaffe heutzutage aus derselben Einstellung heraus. Nicht unmittelbar in den Formen des vorstelligen Bildens, sondern erst in dem, was die ägyptischen Werke außer dem Ergebnis geradaussichtiger Naturbetrachtung enthalten, könnte der heutige Künstler sich mit dem alten zu finden hoffen. Man tut gut, sich einmal auszumalen, was geschehen müßte, ehe wieder ein Schaffen aus den gleichen Voraussetzungen wie im Ägyptischen möglich wäre: Man müßte einen Menschen oder gar ein Volk so erziehen, daß ihm mit Verkürzungen rechnende Flach- oder Rundbilder niemals als Muster vor Augen kommen könnten. Das ist — ganz abgesehen davon, ob es erwünscht wäre — ein Hirngespinnst. Der Einfluß des griechischen fünften Jahrhunderts ist für uns nie wieder ganz abzuschütteln, selbst wenn wir es wollten. Die Vorstellungen eines Jeden von uns werden jetzt bis ins Innerste durchseht mit Schrägansichten und Verkürzungen. Man sieht das selbst an den Werken der entschiedensten Neuerer.

Schaffen können wir also unmöglich noch im selben Sinne wie ein Ägypter. Wenn heutige Künstler das zu tun glauben, so schaffen sie doch nur Werke, die so aussehen wie ägyptische, und dennoch aus ganz anderem Geiste geboren sein müssen. Die Erkenntnis von dieser

¹ Plastik 52. 53; Bilder 25, 9. Königsschlange, Nase und Füße sind ergänzt.

Fremdheit der Grundlagen im Leser zu erwecken und zu stärken, ist eins der Ziele dieser meiner Ausführungen.

Ich hoffe aber, daß gerade über dieses Erkenntnis der Verschiedenheit die echte, feste Liebe erwachsen kann und wird, die im Freunde auch die andere Art, wenn diese nur wahrhaft ist, verständnisvoll achtet, und die eben darum keine Enttäuschungen zu fürchten braucht.

Zum Lobe und Preise der Rundbilder, die uns ägyptische Meister hinterlassen haben, möchte ich nichts hinzufügen. Ich kann die Werke für sich selbst einstehen lassen. Ihre Hoheit und stille Größe werden zu jedem dafür empfänglichen Gemüte sprechen.

*

*

*



Abb. 1. Für eine Sphinx
hergerichteter Block.

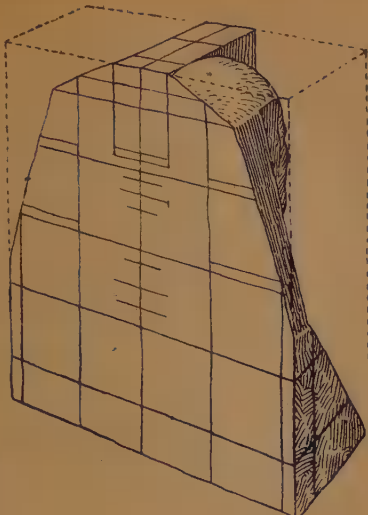


Abb. 2. Für einen Königskopf
hergerichteter Block.



Abb. 3. Steinernes Rundbild
mit Stab und Szepter.



Abb. 4. Hölzernes Rundbild
mit Stab und Szepter.

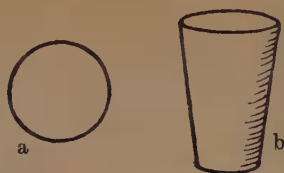


Abb. 5. Kinderzeichnung (a) nach einem Becherglase (b).



Abb. 6. Ägyptische Zeichnung eines Teiches mit Wasserholern.

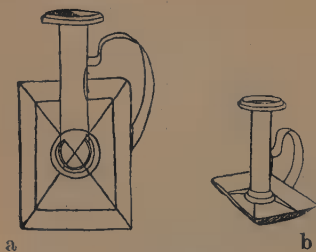


Abb. 7. Kinderzeichnung (a) nach einem Leuchter (b).

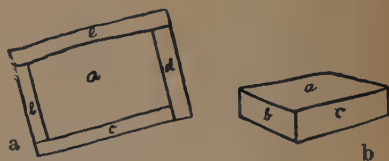
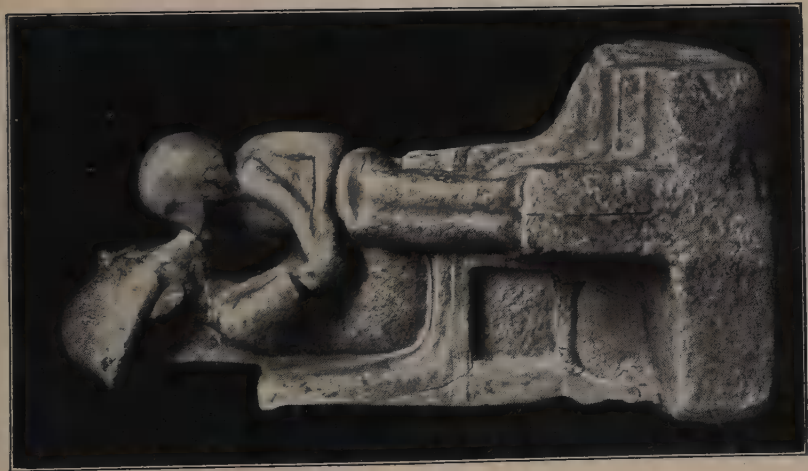


Abb. 8. Kinderzeichnung (a) nach einer flachen Schachtel (b).



20. XXIII, 4.



Abb. 9. Unfertige steinerne Gruppe.
König Amenophis der Vierte und seine Gemahlin.

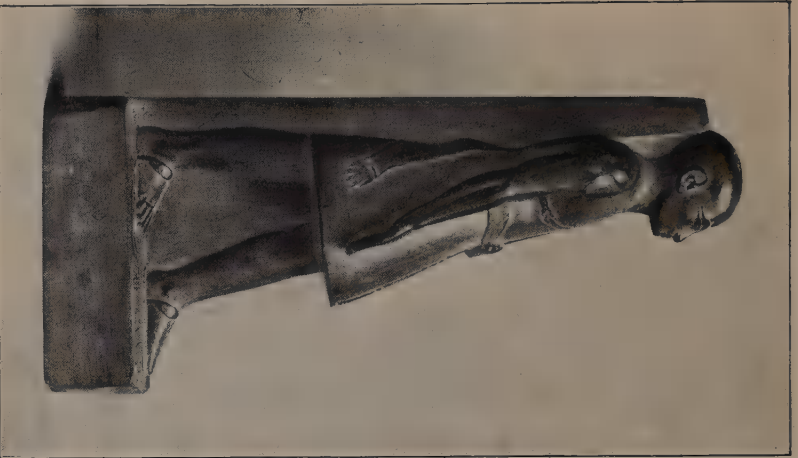


Abb. 10. Steinfigur mit Stützpfeiler und Füllungen.
Rechte und linke Seite.

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlage:

Don ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst

Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunst

Zweite, stark vermehrte Auflage

XII, 308 Seiten. 8°. 1922.

Mit 51 Tafeln und 204 Abbildungen im Text

Grundzahl: 11; geb. 14; mal Schlüsselzahl

für das Ausland: schw. Fr. 20; geb. schw. Fr. 24

„Ein Werk, wie es nur Jugendwärme und markiges Wissen bei vollstän-
diger Befreiung aus den Fesseln überlieferter Schulbegriffe und eine reine Begeisterung
über den Anblick der großartigsten Trümmer einer noch lange nicht verstanten
Vergangenheit schaffen konnte. Man merkt es jeder, übrigens in prächtiger
Deutsch geschriebenen Seite an, daß ihr Verfasser das Ergößliche
langen Sinns und Forschens zu Papier bringt.“ (Literatur-
der Frankfurter Zeitung.)

„Den ernst Strebenden lehrt das Werk, ägyptisch zu sehen oder, besser ge-
sagt, ägyptisch zu empfinden. Wir lernen in ihm ägyptische Kunst
aufzufassen. Wer nach aufmerksamem Studium des lichtvollen Buches
großartiges Vergleichsmaterial verwendet, eine Sammlung ägyptischer Kunst
durchwandert, wird voll Staunens die ihm zuteil gewordene Förderung
nehmen.“ (Neue Preussische [Kreuz-] Zeitung.)

„Auch als Kunsthistoriker wird man selten ein Buch mit größerem Gewinn
arbeiten. Hat man erst einmal das Prinzip der ägyptischen Zeichnung erfaßt,
schäfer öffnet einem die Augen darüber, dann wird man
empfänglich für die ganze fremde Schönheit der ägyptischen Kunst.“ (Mün-
chener Abendzeitung.)

„Man kann schlecht hin von dem Buch über ägyptische Kunst sprechen.
Einfachheit und Ungezwungenheit der Sprache, die heute gerade bei Werken
bildende Kunst nicht selbstverständlich ist, die überzeugenden und klaren
eingeheinde Formulierung der Gedanken machen es jeder-
mann zugänglich.“ (Frankfurter Nachrichten.)

„Schäfer führt nicht bloß ein, er begeistert und erwärmt den Leser für
Thema. Auch wer dem schwierigen Studium der Ägyptologie vollkommen
steht, sieht in das feine geistige Gefüge einer ihn bis dahin unverständlichen
starenden Kultur. Ein Weltbild voll eigenartigen Denkens
Sehens und Handelns eröffnet sich ihm.“ (Frankfurter Kurier.)

„Das Buch gehört unzweifelhaft zu den gediegensten Arbeiten, die die deutsche
Wissenschaft in lesbarer und für jeden Gebildeten verständlicher
Form hervorgebracht hat.“ (Prof. Dr. K. Sethe im Hannoverschen Kurier.)

„Ganz ungemein wird das Verständnis durch die ebenso zahlreich
wie musterergültigen Wiedergaben von Bildern gefördert.
Ausstattung ist über jedes Lob erhaben.“ (Literarisches Zentralblatt.)

DS
42
A4
v.23
pt.4

Schäfer, Heinrich, 1848-

Grundlagen der ägyptischen Rundbildkunst und ihre verwandtschaft mit denen der Flachbildkunst von Heinrich Schäfer mit 10 Abbildungen. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1923.

40 p. illus. 2 pl. col. 1. 25 cm. (Orientalische Bibliothek des Ägyptischen Museums in Leipzig. 1. 1923. 4 pfr.)

I. Scripturae, Egyptian.
Orient, 23, 4.

I. Title. II. Series: Der Alte

(Full name: Heinrich August Schäfer)

CCSC/mr

Library of Congress

DS42.A4 v.23 pt.4

23-223

229707

(2)

